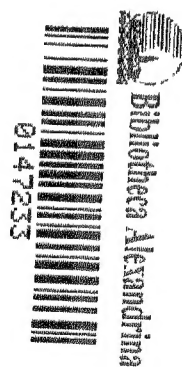


تطور الأدب الحديث في مصر

من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية

الدكتور أحمد هيكمل



الطبعة السادسة



تطور الأدب الحديث في مصر

من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية

تأليف

الدكتور أحمد هيكل

أستاذ الأدب بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة

الطبعة السادسة

١٩٩٤



دار المعارف

الإهداء

إلى زوجتي العزيزة (. . .) وإلى أولادى الأحباب ، عزة وعلا وأشرف
وأيمن ، الذين طالما أبعدتني شواغل هذا الكتاب عنهم مع قربى منهم .
فلعل في إهدائه إليهم ، تكفيراً عما أشعر به حيالهم من ذنب ، وتعبيراً
عما أكنه لهم من حب . .

أحمد هيكمل

محتويات الكتاب

الصفحة	الموضوع
١٦-١٣	مقدمة
٢٢-١٧	تمهيد - الحالة الثقافية والأدبية قبل العصر الحديث
٤٢-٢٣	الفصل الأول - فترة اليقظة
٣١-٢٥	أهم أسباب اليقظة
٢٦-٢٥	١ - أسلحة علمية للحملة الفرنسية
٣١-٢٦	٢ - أول الاتصال الفعلي بالثقافة الحديثة
٤٢-٣١	الأدب وأولى محاولات التجديد
٣٧-٣١	١ - الشعر
٤٢-٣٨	٢ - النثر
٨٧-٤٣	الفصل الثاني - فترة الوعي
٥٢-٤٥	أبرز عوامل الوعي
٤٦-٤٥	١ - اشتداد الصلة بالثقافة الحديثة
٤٨-٤٦	٢ - إحياء التراث العربي
٥٠-٤٨	٣ - مؤسسات سياسية ومجالات ثقافية
٥٢-٥١	٤ - الثورة الأولى
٨٧-٥٣	الأدب وحركة الإحياء
٦٦-٥٣	أولاً - الشعر
٥٨-٥٣	١ - الاتجاه التقليدي وبعض لمحات التجديد
٦٦-٥٨	٢ - ظهور الاتجاه المحافظ البياني
٨٧-٦٦	ثانياً - النثر
٦٨-٦٦	١ - الكتابة الإخوانية واتجاهها إلى التقليد
٧٠-٦٨	٢ - الكتابة الديوانية وميلها إلى الترسل
٧٥-٧٠	٣ - المقالة ونشأتها

الموضوع	الصفحة
٤ - الخطابة وانتعاشها	٧٥ - ٧٨
٥ - الرواية ونشأة اللون التعليمي	٧٨ - ٨١
٦ - المسرحية وميلادها	٨٢ - ٨٤
٧ - كتب الأدب وتجديدها	٨٤ - ٨٧
الفصل الثالث - فترة النضال	٨٩ - ٢٢٩
حواضر النضال واتجاهاته	٩١ - ١٠٧
١ - من جرائم الاحتلال البريطاني	٩١ - ٩٨
٢ - مراحل النضال وطرائقه	٩٨ - ١٠٥
٣ - بعض معالم النضال المشرقة	١٠٥ - ١٠٧
الأدب بين المحافظة والتجديد	١٠٨ - ٢٢٩
أولاً - الشعر	١٠٨ - ١٦٥
١ - سيطرة الاتجاه المحافظ البياني	١٠٨ - ١٤٨
(أ) المحافظون والنضال	١١٢ - ١٣٣
من أجل الجامعة الإسلامية	١١٣ - ١١٦
علاقتهم بالحاكم	١١٦ - ١١٨
موقفهم من الإنجليز	١١٨ - ١٢٩
في الإصلاح السياسي	١٢٩ - ١٣٠
من أجل المجتمع	١٣٠ - ١٣٣
(ب) المحافظون بين الإسلاميات والذاتيات والمناسبات	١٣٣ - ١٣٥
(ج) عمود الشعر دعامة المحافظين	١٣٦ - ١٤٣
(د) تأثيرات حسنة وأخرى سيئة للاتجاه المحافظ	١٤٣ - ١٤٨
٢ - ظهور الاتجاه التجديدي الذهني	١٤٨ - ١٦٥
(أ) ريادة هذا الاتجاه	١٥١ - ١٥٦
(ب) موضوعات هذا الاتجاه	١٥٦ - ١٦١

الصفحة	الموضوع
١٦٢-١٦١	(ح) أسلوب هذا الاتجاه
١٦٤-١٦٢	(د) العاطفة في هذا الاتجاه
١٦٥-١٦٤	(هـ) التجديديون بين النظرية والتطبيق
٢٢٩-١٦٥	ثانياً - النشر
١٧٤-١٦٥	١ - المقالة وظهور أول طريقة فنية للنشر الحديث
١٨٢-١٧٤	٢ - الخطابة ونشاطها
٢١٨-١٨٢	٣ - القصص بين استلهاهم التراث ومحاكاة أدب الغرب
١٩٠-١٨٢	(ا) الرواية الاجتماعية المقامية
١٩٣-١٩٠	(ب) القصة التهذيبية البليانية
١٩٧-١٩٣	(ج) الرواية التعليمية التاريخية
٢٠٤-١٩٨	(د) ميلاد الرواية الفنية
٢١٨-٢٠٤	(هـ) ميلاد القصة القصيرة
٢٢٩-٢١٨	٤ - المسرحية وأولوية الأدب المسرحي
٢٢٣-٢٢٢	(ا) مسرحية المعتمد بن عباد
٢٢٦-٢٢٣	(ب) مسرحية على بلث الكبير
٢٢٩-٢٢٦	(ج) مسرحية أبطال المنصورة
٤٢١-٢٣١	الفصل الرابع - فترة الصراع
٢٥٥-٢٣٣	دوافع الصراع ومجالاته
٢٣٩-٢٣٣	١ - بين الروح الوطنية والانحرافات الحزبية
٢٤٣-٢٣٩	٢ - بين نشوة النصر ومرارة النكسة
٢٤٨-٢٤٣	٣ - نمو الحياة الثقافية
٢٥٥-٢٤٨	٤ - غلبة التيار الفكرى الغربى
٢٦٥-٢٥٦	الأدب وغلبة الاتجاه التجديدى

الصفحة	الموضوع
٣٧٠-٢٦٦	أولاً - الشعر
٢٨٨-٢٦٦	١ - تجميد الاتجاه المحافظ البياني
٢٨٣-٢٦٦	(أ) من الناحية الموضوعية
٢٨٥-٢٨٣	(ب) من الناحية الفنية
٢٨٨-٢٨٥	(ح) محاولات تجديدية
٢٩٧-٢٨٨	٢ - انحسار الاتجاه التجديدي الذهني
٣٧٠-٣٩٧	٣ - ظهور الاتجاه الابتداعي العاطفي
٣٢٩-٣١٢	(أ) خصائصه المتصلة بالموضوعات
٣٤٤-٣٢٩	(ب) خصائصه من حيث الأسلوب
٣٥٢-٣٤٤	(ح) خصائصه في موسيقى الشعر
٣٥٤-٣٥٢	(د) خصائصه من حيث المضمون
٣٥٨-٣٥٤	(هـ) أهم مصادر تلك الخصائص
٣٦٠-٣٥٨	(و) زيادة هذا الاتجاه
٣٦٤-٣٦٠	(ز) مقاومة هذا الاتجاه
٣٧٠-٣٦٤	(ح) محاولات مسرحية وقصصية
٤٢١-٣٧٠	ثانياً - النثر
٣٩٧-٣٧٤	١ - المقالة وتميز الأساليب الفنية
٣٨٣-٣٧٩	(أ) طريقة طه حسين
٣٨٧-٣٨٣	(ب) طريقة العقاد
٣٩١-٣٨٧	(ح) طريقة الراجحي
٣٩٣-٣٩١	(د) طريقة الزيات
٣٩٧-٣٩٣	(هـ) طريقة المازني
٤١٣-٣٩٧	٢ - الخطابة وازدهارها

الموضوع	الصفحة
٣ — القصص واستقرار اللون الفني	٤١٣—٤١٧
٤ — المسرحية وتأصيل الأدب المسرحي	٤١٧—٤٢١
المراجع	٤٢٢—٤٣٣
أولاً — المراجع العربية	٤٢٢—٤٣٢
ثانياً — المراجع الأجنبية	٤٣٣—

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

يبدأ العصر الحديث للأدب العربي في مصر - بل للتاريخ المصري كله - بتلك السنوات التي شهدت خروج البلاد من ظلمات العصر التركي ، لتفتح عيونها على نور الحضارة الحديثة ، ولتأخذ طريقها في موكب المدنية المتقدمة . وذلك بعد أن أغمضت عيونها عن النور ، وعوقت خطاها عن السير زهاء ثلاثة قرون ؛ هي مدة الحكم التركي الكريه .

ومن الممكن تحديد تلك البداية ، بسنوات الحملة الفرنسية (من سنة ١٧٩٨ م إلى ١٨٠١ م) أى بأواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر . وليس ذلك باعتبار الحملة الفرنسية خيراً أسدى إلى مصر ، بل باعتبارها عملاً عدوانياً مدبراً ، أثار في مصر ما كمن من عناصر القوة . فقد اتخذت الحملة الفرنسية من العلم أسلحة ضمن أسلحتها ، ومن العلماء جنوداً في عداد جندها . ومن هنا رأى المصريون في تلك الحملة علماً غير ما يعرفون ، وعلماء غير ما يعهدون ، وأدركوا خطورة ذلك كله عليهم إن لم يكن لهم مثله . فتطلعوا إلى نور الحضارة الحديثة ، وبدعوا التأهب للسير في موكب المدنية المتقدمة . وهكذا كانت تلك الحملة تنبيهاً غير مة صود لعناصر القوة في الشعب المصري العظيم ، تماماً كما تنبه عناصر المقاومة في جسم الكائن الحي ، حين يتسلل إلى دمه مكروب يريد أن يفتك به ، فيتسلح الجسد بما فيه من قوى كامنة ، ويقاوم بما احتفظ به من حيوية محجبة ، وحينئذ قد يكسب مناعة أقوى مع الزمن ، وصحة أتم على الأيام .

وقد تعاقبت السنون منذ تلك البداية. إلى عهدنا الحاضر ، ومر الأدب - والتاريخ المصري كله - بفترات مختلفة ، لكل منها طابع خاص .

ولذا يحسن أن يقسم هذا العصر الحديث الطويل ، الذى يبلغ نحو قرن وثلاثى قرن ، إلى فتراته المختلفة ، التى يتميز كل منها - إلى حد كبير - بطابعه السياسى والاجتماعى والثقافى ، ثم بطابعه الأدبى ، نتيجة لذلك كله . وبهذا يتيسر الدرس ، ويكون أقرب إلى الدقة . وتلك الفترات هى :

الفترة الأولى : من الحملة الفرنسية إلى ولاية إسماعيل (من ١٧٩٨ إلى ١٨٦٣) .

الفترة الثانية : من ولاية إسماعيل إلى الثورة العربية (من ١٨٦٣ إلى ١٨٨٢) .

الفترة الثالثة : من الاحتلال البريطانى إلى نهاية ثورة ١٩ (من ١٨٨٢ إلى ١٩٢٢) .

الفترة الرابعة : فترة ما بين الحربين (من ١٩٢٢ إلى ١٩٣٩) .
الفترة الخامسة : من الحرب العالمية الثانية إلى قيام ثورة ٢٣ يولية (من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢) .

الفترة السادسة : من قيام الثورة إلى اليوم (من ١٩٥٢ إلى اليوم) .
ولذا تأملنا الفترة التى نعيشها اليوم ، وقارناها بما نعرف من تاريخ الفترات السابقة ، وجدنا الاختلاف يصل أحياناً إلى درجة التباين أو التناقض ، وخاصة إذا كانت المقارنة بين اليوم والأمس البعيد . وهذا من شأنه أن يثير تساؤلاً معقولاً ، وهو: كيف يمكن أن يندرج مثل هذا التاريخ الطويل المختلف الفترات تحت عصر واحد ؟ وكيف يمكن مثلاً أن يسمى كلٌّ من نتاج أوائل القرن التاسع عشر ونتاج الثلث الأخير من القرن العشرين « بالأدب الحديث » مع ما بينهما من خلاف ليس أقل من الخلاف بين القديم والحديث ؟

والجواب أن القديم والحديث من الأمور النسبية ، فها هو حديث اليوم ، سوف يكون قديماً فى الغد ، وما هو قديم اليوم ، قد كان حديثاً بالأمس . وكل ما فى الأمر أن تاريخنا الأدبى مرتبط بتاريخنا السياسى ، وقد اصطلاح

على تسمية ذلك العصر الذى سلف تحديده « بالعصر الحديث » رغم أن أوائله أوشكت أن تفقد صفة الحداثة . . وإذن فهو عصر حديث ، لأنه يقابل ما كان من عصور قديمة ، ثم لأنه العصر الذى بدأ فيه فعلاً ما يسمى بتاريخ مصر الحديث ، وأخيراً لأنه منذ بدايته يخالف فى وضوح هذا التخلف المؤلم الذى فرض على الشعب المصرى من قبل ، خلال العهد التركى .

ومهما يكن من أمر ، فلمهم ليس الاسم ، وإنما هو الدرس ، وما دام أساس الدرس هو التمييز بين فترات ذلك العصر ، وتحديد سمات كل فترة وخصائص أديها ، فهذا يكفى .

وسوف أتناول فى هذا الكتاب الذى بين يدي القارئ « تطور الأدب الحديث فى مصر » من أول هذا العصر الحديث إلى قيام الحرب الكبرى الثانية ، أى خلال أربع فترات من هذه التى تؤلف هذا العصر . وقد اتخذت من الحرب العالمية الثانية نقطة انتهاء لهذا الكتاب ؛ لأنها - فى رأيي - بداية مرحلة جديدة فى الحياة الفكرية والأدبية ؛ فى سنواتها عُرِف كثير مما كان مجهولاً عن الاشتراكية وفكرها وأديها ، وفى أعقابها أخذ الاتجاه الواقعى الاشتراكى يجذب طائفة من المفكرين والأدباء المصريين . وهكذا لم يعد الفكر والأدب الغربيان ينفردان بالتأثير كما كان الحال قبل تلك الحرب ، وإنما ظهر مؤثر جديد له قوته وفعاليته مما سيتضح بجلاء فى الأدب المصرى بعد تلك الحرب . كل ذلك بالإضافة إلى ما وفد من مذاهب واتجاهات من الغرب ، وما نُسأ من قيم وأفكار منذ تلك الحرب ، التى غيرت الكثير من المقررات والمواضعات ، الأمر الذى يجعل منها نقطة انتهاء لعصر ونقطة ابتداء لعصر جديد ؟

وسوف أحاول أن أعرض فى هذا الكتاب لكل الأنواع الأدبية التى عاشت خلال كل فترة ، وأن أتبع كل نوع فى تطوره من فترة إلى أخرى وذلك من خلال المؤثرات العامة التى وجهت الأدب كله ، ثم من خلال العوامل

الخاصة التي أسهمت في تشكيل كل نوع أدبي على حدة .
 ونظراً لوفرة النتاج القصصي والمسرحي في فترة ما بين الحربين ، قد
 خصصت له كتاباً مستقلاً هو في الواقع مكمل لهذا الكتاب . وقد عرضت
 في الكتاب الثاني هذا النتاج عرضاً نقدياً يأخذ حقه من التفصيل ، بجانب
 ما اشتمل عليه هذا الكتاب الأول من عرض تاريخي قصت الضرورة أن
 يكون على شيء من الإجمال . وهذا الكتاب الثاني هو « الأدب القصصي
 والمسرحي — من أعقاب ثورة ١٩ إلى قيام الحرب العالمية الثانية » .
 أما ما تبقى من فترات العصر الحديث — منذ الحرب العالمية الثانية
 إلى اليوم — فأرجو أن أوفق إلى إنجاز دراسة عنها قريباً إن شاء الله .
 والله الموفق . ومنه يستمد العون .

المؤلف

مقدمة

الحالة الثقافية والادبية قبل العصر الحديث

كانت القرون الثلاثة التي سيطر فيها الحكم التركي على مصر ، قد عملت عملها في إغماض العيون ، وتكبيل العقول ، وعقل الإرادات ، وعقد الألسنة . فقد فرض الأتراك على البلاد نوعاً من الاحتلال هو في حقيقته محاولة لقتل البلاد مادياً وأدبياً . وذلك أن احتلالهم قد عمل على امتصاص كل خيرات الشعب ، ومصادرة جميع موارده ، وسجن أروع قدراته ، وتعويق أعظم ملكاته . وفي سبيل تنفيذ ذلك قد نقل الأتراك من مصر — أول احتلالهم — كثيراً من العلماء والفنانين ، وعديداً من الكتب والنقائس^(١) ، ثم تتركوا الدولوين ، وجعلوا أهم الرياضات والأعمال الإدارية في أيدي الأتراك وأذنانهم من الممالك ، ثم أكثروا من فرض الضرائب ، وأهملوا كل إصلاح ، ولم يوجهوا أية رعاية إلى التعليم ؛ حتى لقد أغلقت المدارس بل هدمت وانتهت^(٢) . وكانت النتيجة أن انطفأت شعلة الحياة العلمية في البلاد ، إلا وميضاً ينبعث من الأزهر ، الذي ظل الملاذ لما بقي من علوم الدين واللغة ، وإن كان يعاني في تلك الآونة كثيراً من الجمود ، ككل مظاهر الحياة في ذلك العهد المظلم^(٣) . . كذلك تعطلت الحركة الأدبية بل تجمدت ، وانحرفت اللغة العربية بل فسدت ؛ فكثرت فيها التركي

(١) انظر : بدائع الزهور لابن إياس ، وتاريخ الحركة القومية لعبد الرحمن الرافعي

ج ١ ص ٤٢ - ٤٣ .

(٢) انظر : تاريخ الحركة القومية للرافعي ج ١ والخطط التوفيقية لعلي مبارك ج ١ ص ٨٧ .

(٣) كانت قد نسيت العلوم الرياضية والطبيعية والعقلية ، بل أهمل كل تطوير أو ابتكار في الدراسات اللغوية والشرعية ، وأصبح كل النشاط ترديداً للقديم البالي ، ومحاولة من البعض لعمل حواشي وتقارير ، كما فعل الصبان في حاشيته على الأشرفي ، والزبيدي في تاج العروس .

والعالمى ، وحادت عن قواعد الإعراب ، وابتعدت عن سلامة التركيب العربى الأصيل^(١) .

ومن هنا أصبح الأدب فى حالة من السقم تقارب الموت . . فكانت تمثله نماذج نثرية وشعرية هزلية ، ليس وراءها أى صدق إحساس أو فنية تعبير ، بل ليس وراءها حتى تقليد لتلك النماذج الرائعة ، من أدبنا فى عصور الازدهار ، وإنما هى نماذج شاحبة مفتعلة غالباً ، تغطى ركائزها فى أكثر الأحيان ألوان من البديع ، كثيراً ما تبدو كأكفان ذات ألوان وتطاريز ، تلف أجداثاً وعظاماً نخرة .

وقد كان أغلب النتاج الأدبى لتلك الفترة ، يدور حول الأمداح النبوية والأمور الإخوانية ، والمرأى الباردة ، والمواعظ المباشرة ، وتسجيل بعض الأحداث فى لغة سقيمة . على أن الروح المصرية وبعض مضامياتها الفنية ، كانت تلوح فى بعض النماذج الفصحى حيناً ، وتنفس عن نفسها عن طريق الأدب الشعبى أحياناً . وكان هذا الأدب الشعبى ممثلاً فى الموال ، والأغنية ، والسيرة الشعبية ، التى كان منها الدينى « كسيرة السيد البدوى » أو « سيرة سيدى إبراهيم الدسوقي » أو « قصة سيدنا على ورأس الغول » ، كما كان منها التاريخى البطولى مثل « أبى زيد الهلالى » و « عنتره » و « الظاهر بيبرس » و « سيف بن ذى يزن » . بل غلب هذا الاتجاه حتى أصبح لقب الشاعر يطلق عادة على شاعر الربابة ، الذى يقص تلك الأشعار على الناس فى المقاهى والمحافل . وهذا يؤكد أن الروح الفنية عاشت كامنة فى ضمير الشعب ، تنتظر الجحوى الملائم للانطلاق الرائع .

ويكفى لتصوير المستوى العلمى ، وما بلغه من تخلف حينذاك ، أن نقرأ ما حكاه الجبرتي عن دهشته البالغة هو وبعض إخوانه ، خلال زيارتهم

(١) اقرأ على سبيل المثال : بدائع الزهور وعجائب الدهور لابن إياس ، وعجائب الآثار فى التراجم والأخبار للجبرتي ؛ فالأول يمثل صدر العصر التركى ، والثانى يمثل آخره ، وكلاهما يكتب بلغة تبعد كثيراً عن الاستقامة ، مما يصور فساد اللغة طيلة هذا العهد المظلم .

لمعمل علمى من معامل الفرنسيين ، وحضورهم بعض التجارب هناك . فقد تحدث الجبرقى عن ذلك كله وكأنه يتحدث عن عمل من أعمال السحر . . يقول الجبرقى فى حديثه عن المعمل وبعض التجارب العلمية التى كان يجربها الفرنسيون : « . . . وأفردوا مكاناً فى بيت حسن كاشف جركس لصناعة الحكمة والطب الكيماوى . ومن غريب ما رأيته فى ذلك المكان أن بعض المتقيدى لذلك ، أخذ زجاجة من الزجاجات الموضوعة فيها بعض المياه المستخرجة ، فصب منها شيئاً فى كأس ، ثم صب عليها شيئاً من زجاجة أخرى ، فعلا الماء ، وصعد منه دخان ملون حتى انقطع وجف ما فى الكأس ، وصار حجراً أصفر ، فقلبه على البرجات حجراً يابساً أخذناه بأيدينا ونظرناه ، ثم فعل كذلك بمياه أخرى فجمد حجراً ياقوتياً ، ثم أخذ مرة شيئاً قليلاً جداً من غبار أبيض ووضعه على السندال وضربه بالمطرقة بلطف ، فخرج له صوت هائل كصوت القربانة ، انزعجنا منه فضحكوا منا . . . ولهم فيه أمور وأحوال وتراكيب غريبة ، ينتج منها نتائج لا يسمعها عقول أمثالنا »^(١) .

كذلك يكفى لتصوير المستوى اللغوى أن نقرأ بعض ما كتبه ابن إياس^(٢) أو الجبرقى ، وإن كان الجبرقى يمتاز بكثير من الروح المصرية ذات الومضات الفنية ، التى تلوح أحياناً من خلال التهافت اللغوى . ومن ذلك قوله متحدثاً عن بعض الولاة : « وما اتفق له أن بعض التجار أراد الحج ، فجمع ما عنده من الذهبيات والفضيات واللؤلؤ والجوهر ومصباغ حريمه ، ووضعه فى صندوق وأودعه عند صاحب له بسوق مرجوش ، يسمى الخواجا على الفيومى ، بموجب قائمة أخذها معه مع مفتاح الصندوق ، وسافر إلى الحجاز ، وجاور هناك سنة ،

(١) انظر : عجائب الآثار للجبرقى ج ١ ص ٣٥ - ٣٦ .

(٢) لابن إياس كتابة تقرب من العامة أحياناً ، مثل قوله عن ثورة بعض الجند « فصاروا يسبوا ملك الأمراء سباً فاحشاً وكان سبب ذلك أنه كان لهم ثلاثة أشهر جامكية منكسرة ، فنفق عليهم شهرين وتأخر لهم شهراً واحداً فقالوا ما نساfer حتى ينفق علينا الشهر المنكسر ، وإلا نزلنا نهينا المدينة وشوتنا على الناس » ، انظر ٠ بدائع الزهور ج ٥ ص ٣٠٢ .

ورجع مع الحجاج ، وحضر إليه أحبابه وأصحابه للسلام عليه ، وانتظر صاحبه الحاج على الفيومي فلم يأت ، فسأل عنه فقيل له : إنه طيب بخير ، فأخذ شيئاً من التمر واللبن والليف ووضع في منديل ، وذهب إليه ودخل عليه ووضع بين يديه ذلك المنديل ، فقال له : من أنت ، فأنى لا أعرفك قبل اليوم حتى تهادينى ؟ فقال أنا فلان صاحب الصندوق الأمانة ، فجحد معرفته وأنكر ذلك بالكلية ، ولم يكن بينه وبينه بينة تشهد بذلك ، فطار عقل الجوهري ، وتحير في أمره ، وضاق صدره ، فأخبر بعض أصحابه ، فقال له : اذهب إلى كجك محمد أوده باشه ، فذهب إليه وأخبره بالقصة ، فأمره أن يدخل إلى المكان الداخلى ولا يأتى حتى يطلبه ، وأرسل إلى الفيومي ، فاما حضر إليه بشّس في وجهه ورحب به وأنسه بالكلام الخلو ، ورأى في يده سبعة مرجان فأخذها من يده يقلبها ويلعب بها ثم قام كأنه يزىل ضرورة وأعطاهما لخدمته وقال له : خذ خادم الخواجا صحبتك ، وارك دابته هنا عند بعض الخدم ، واذبح صحبة الخادم إلى بيته ، وقف عند باب الحريم وأعطهم السبعة أمانة ، وقل لهم : إنه اعترف بالصندوق الأمانة . فلما رأوا الأمانة والخادم ، لم يشكوا في صحة ذلك . وعندما رجع كجك محمد إلى مجلسه ، قال للخواجا : بلغنى أن رجلاً جواهرجى أودع عندك صندوقاً أمانة ثم طلبه فأنكرته ، فقال : لا وحياة رأسك ، ليس له أصل ، وكأنى اشتبهت عليه ، أو أنه خرفان وذهلان ، ولا أعرفه قبل ذلك ولا يعرفنى ، ثم سكتوا ، وإذا بتابع الأوده باشه والخادم داخلين بالصندوق على حمار فوضعه بين أيديهما ، فانتقع وجه الفيومي واصفر لونه ، فطلب الأوده باشه صاحب الصندوق ، فحضر فقال له : هذا صندوقك ؟ قال : نعم ، قال له : عندك قائمة بما فيه ؟ قال : معى ، وأخرجها من جيبه مع المفتاح ، فتناولها الكاتب وفتحوا الصندوق ، وقابلوا ما فيه على موجب القائمة ، فوجدت بالتام ، فقال له : خذ متاعك واذهب . ثم التفت إلى الخواجا الفيومي — وهو ميت في جملده ينتظر ما يفعل به — فقال له : صاحب الأمانة أخذها ، إيش جاولسك ؟

فقيام . ينفض غبار الموت وذهب « (١) .

وأخيراً يكفي لتصوّر حال الشعر وما منى به - في الأعم الأغلب - من هزال وتستر وراء بعض المحسنات ، أن نقرأ مثل هذين البيتين لبعض الشعراء في وفاء النيل :

النيل في مصر أوفى في توت حادى وعاشر
والناس قد أرّخوه لله جبر الخواطر (٢)

فالشاعر ليس عنده شىء يقوله إلا التأريخ للعام الذى أوفى فيه النيل ، وكان عام ١١١٧ هـ . وهو ما أجهّد الشاعر نفسه - وأجهّدنا معه - ليرمز إليه بحروف الشطر الأخير من البيتين (٣) .

على أن بعض نماذج الشعر كانت تخلو من المحسنات التى فى مقدمتها التأريخ ، وتأتى مجرد سرد مجانب لأبسط مقومات الشعر ، بل غير سالم من الانحراف اللغوى . وإن اشتعل أحياناً على الروح المصرى اللطيف . ومن ذلك قول الشيخ حسن البدوى :

كن جارّ كلب ، وجار الشرّة اجتنب
ولو أخاك لك من أم يئرى وأب

(١) انظر : عجائب الآثار للجبرق ج ١ ص ٩٧ .

(٢) انظر : عجائب الآثار للجبرق ج ١ ص ٣٠ .

(٣) لكل حرف من الحروف الهجائية رقم يقابله ؛ فالشاعر يأتى بكلمات ذات حروف يؤدى حاصل جمعها إلى الرقم المطلوب . والحروف تقابل بالأرقام هكذا :

أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ي	ك	ل	م	ن	س	ع
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	٢٠	٣٠	٤٠	٥٠	٦٠	٧٠
ف	ص	ق	ر	ش	ت	ث	خ	ذ	ض	ظ	غ				
٨٠	٩٠	١٠٠	٢٠٠	٣٠٠	٤٠٠	٥٠٠	٦٠٠	٧٠٠	٨٠٠	٩٠٠	١٠٠٠				

وعلى هذا تكون حروف كلمات الشطر الأخير متباعدة ب ٦٥ + ٢٠٥ + ٨٤٧ والمجموع هو ١١١٧ .

ما جارُ كلبٍ شكاً يوماً بوائقه
 إذا شكاً غيرهُ مِن مصمة الوصب
 وجانب الدار إن ضاقت مرافقها
 والمرأة السوء ، لو معروفة النسب
 ومركباً شرس الأخلاق لا سيّماً
 إن كان ذا قِصرٍ أو أبتَر الذنب
 أو كان ذا بُطءٍ سيّيرٍ ، والعمائم ما
 تفاحشت كبيراً تبدو كما القنب^(١)

(١) انظر : عجائب الآثار ج ١ ص ٧٥ .

الفصل الأول

فترة اليقظة

من الحملة الفرنسية إلى ولاية اسماعيل

١٧٩٨ - ١٨٦٣

أهم أسباب اليقظة

١ - أسلحة علمية للحملة الفرنسية :

كانت الحملة الفرنسية ترى إلى تكوين إمبراطورية شرقية قوية مستقرة^(١) . لذلك اتخذت العلم سلاحاً ضمن أسلحتها ، وحشدت العلماء جنوداً ضمن جنودها^(٢) . وكان من مظاهر ذلك أن أنشأ العلماء الفرنسيون المصاحبون للحملة في مصر ، مراكز للأبحاث الرياضية ، ومراصد فلكية ، ومعامل كيمياوية ؛ كما أنشأوا بعض المصانع ومعامل للورق ، ثم مجمعاً علمياً لدراسة أحوال مصر الطبيعية والجغرافية ، والاجتماعية والاقتصادية ؛ والتاريخية والثقافية ، وكان ذلك أساساً لإمداد الحكومة الفرنسية بالمعلومات والتوجيهات والإحصاءات والخرائط ، ولتأكيد الوجود الفرنسي في مصر وإقامته على دعائم من العلم والخبرة . . كذلك أقام الفرنسيون مطبعة عربية وأصدروا صحيفتين فرنسيتين ونشرة باللغة العربية ، كما أقاموا أيضاً مسرحاً للتمثيل ، كانوا يقدمون فيه رواية فرنسية كل عشر ليال ، وفتحوا مدرستين لتعليم أبناء الفرنسيين ، ومكتبة عامة جمعوا فيها ما حملوه معهم من كتب وما جمعوه من مساجد مصر وأضرحتها . وكانوا يدعون بعض المصريين إلى مشاهدة ما بها من كتب ، كما كانوا يدعونهم إلى مشاهدة بعض تجاربهم العلمية ، وذلك لتأليف قلوبهم وإيهامهم بأنهم جاءوا لتحضيرهم والنهوض بهم^(٣) .

ولعل مما يرتبط بهذه المظاهر ، تشكيلهم للديوان ، الذي كان يضم تسعة

(١) انظر : تاريخ الحركة القومية ج ١ ص ٦٦ .

(٢) انظر : تاريخ الحركة القومية ج ٢ ص ٧٩ ، ١١٨ .

(٣) اقرأ في الأعمال العلمية والفنية للحملة الفرنسية : تاريخ الحركة القومية ج ١ ص ١١٨ .

أعضاء من علماء الأزهر ؛ وذلك للعمل على استتباب الأمن ، والتظاهر بأن الشعب يشارك في حكم نفسه^(١).

ويلاحظ أولاً ، أن أغلب تلك المظاهر الثقافية متصل بالعلم العملي ، كما يلاحظ ثانياً ، أن جميعها جاءت في صورة عدوانية ضمن الحملة الفرنسية الغازية . ومن هنا لم يكن لها تأثير فعلي في وصل المصريين بالثقافة الأوروبية ، وبخاصة الثقافة الأدبية ، وإنما اقتصر تأثير كل هذه المظاهر على الإثارة أو الإيقاظ ؛ حتى أحس البعض بوجوب التغيير وتطلع إلى التسليح بوسائل أفضل ، وهذا ما عبر عنه الشيخ حسن العطار^(٢) بقوله حينذاك : « إن بلادنا لا بد أن تتغير أحوالها ويتجدد ما بها من العلوم والمعارف »^(٣).

٢ - أول الاتصال الفعلي بالثقافة الحديثة :

كان محمد علي جندياً ألبانيا مغامراً ، قد جاء إلى مصر ضمن الحملة التركية التي اشتركت في إخراج الفرنسيين سنة ١٨٠١ م . وقد امتدت أطماعه إلى الاستقلال بمصر أولاً ، ثم تأسيس إمبراطورية كبيرة ثانياً . واستطاع بدهائه ومكره أن يخذل القوى الشعبية التي ظهرت قوتها أثناء مقاومة الفرنسيين ، حتى ولته تلك القوى حاكماً على البلاد سنة ١٨٠٥ م . وما لبث أن خان تلك القوى ، فاضطهد زعماءها وعلى رأسهم السيد عمر مكرم ، كما غدر بالمماليك فنكل بهم في مذبح القلعة . ورأى أن الحاجة ماسة إلى قوة مسلحة تخمد القوى الشعبية التي يدين لها بعرشه ، وترهب بقايا المماليك الذين ينازعونه سلطانه ، كما تحميه من تركيا التي تملك عزله ، وإنجلترا التي تهدد أطماعه^(٤) . فعمد إلى إنشاء جيش قوى ، وعمل كل ما من شأنه أن يحيط هذا الجيش

(١) انظر : المصدر السابق ج ١ ص ٩٥ وما بعدها .

(٢) هو من كبار علماء الأزهر ، ومن تولوا مشيخته ، وقد عاصر الحملة الفرنسية وكان على صلة ببعض علمائها . وهو أستاذ لرفاعة الطهطاوي . وقد توفي سنة ١٨٣٥ م .

(٣) انظر : الخطط الترفيقية لعل مبارك ج ٤ ص ٣٨ .

(٤) أقرأ عن محمد علي بالتفصيل في : تاريخ الحركة القومية للرافعي ج ٢ ص ٣١١ وما بعدها ، وج ٣ .

بأسباب القوة ، فأنشأ مدرسة حربية . ثم مدرسة للطب ليقوم أبنائها بعلاج الجيش ، ثم أنشأ مدرسة للصيدلة ، وأخرى للطب البيطرى . وأخرى للهندسة . كما أنشأ عدداً من المدارس الابتدائية والتجهيزية ^(١) .

وقد استقدم محمد على - أول الأمر - الأساتذة الأجانب للتدريس فى المدارس المختلفة . ونظراً لعدم معرفة هؤلاء بلغة البلاد أو معرفة التلاميذ بلغتهم ، فقد استعان بالمترجمين من السوريين والمغاربة وغيرهم ^(٢) .

كذلك أرسل محمد على البعثات إلى أوروبا ، ليقوم أبنائها فيما بعد بمطالب الجيش ، وللتدريس فى تلك المدارس التى هى فى خدمة الجيش . وقد تعددت البعثات وتنوعت ، بين هندسية وطبية وزراعية وصيدلية وقانونية وسياسية وكيمائية ، كما كان منها بعثات للتخصص فى الطباعة والحفر والميكانيكا وغيرها ^(٣) .

وهكذا كان أول لقاء عملى بين المصريين والثقافة الغربية فى العصر الحديث . وقد أنتج هذا اللقاء ثماراً طيبة ؛ فقد عاد هؤلاء المبعوثون بعلم جديد وعقلية جديدة إلى بلادهم ، فعملوا فى المدارس وعملوا فى المصالح ، وترجموا وألفوا وخططوا ، وبهذا وضعوا أساس الحركة الثقافية والأدبية الحديثة . كما بدءوا تطوير اللغة بما ترجموا إليها من علوم حديثة . وبما أمدوها به من مصطلحات جديدة ، ثم بما عبروا عنه من أفكار وموضوعات متنوعة . أكثرها يتصل بالحياة ، ويرتبط بموكب الثقافة الإنسانية المتطورة .

وكان من أجل مظاهر ذلك ، مدرسة الألسن التى اقترح إنشاءها رفاعة الطهطاوى ، وعُهد إليه بإدارتها . وكانت تعنى بدراسة اللغات الفرنسية

(١) انظر : تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ١٩ وما بعدها ، وتاريخ التعليم فى عصر محمد على لأحمد عزت عبد الكريم .

(٢) تاريخ آداب اللغة العربية ج ٤ ص ٣٠ ، ١٦٦ .

(٣) المصدر السابق ص ٢٠ - ٢١ ، وتاريخ التعليم فى عصر محمد على لأحمد عزت عبد الكريم ص ٤٣ - ٤٥ .

وانظر كذلك : Studies on the Civilization of Islam, Gibb, P. 247 .

والإيطالية والتركية والفارسية ، إلى جانب آداب اللغة العربية والتاريخ والجغرافيا والشريعة الإسلامية والشرائع الأجنبية .

وقد استطاعت مدرسة الألسن بفضل خريجها ، أن تترجم كثيراً من الكتب القيمة ، كما تترجم رفاعة رسائل عديدة في مختلف الفنون والعلوم ، وترجم كذلك بعض قطع من الشعر الفرنسي ، من بينها نشيد « المرسيليز » ، وترجم دستور فرنسا وعلق عليه بوعى لمفاهيم الحرية وحقوق المواطنين ونظام الحكم^(١) .

ولعل من أهم المظاهر الثقافية التي عرفت في تلك الآونة ، إنشاء المطبعة الأميرية سنة ١٨٢٢ ، ثم إصدار صحيفة سميت أولاً باسم « جورنال الخديو » ، ثم أخذت اسم « الوقائع المصرية » . وكانت تخرج أولاً بالتركية والعربية ، ثم صارت تكتب بالعربية وحدها^(٢) .

وليس من شك في أن تلك الألوان الثقافية قد أثمرت ثماراً طيبة منذ تلك الآونة ، رغم ما كان من نكسة للثقافة وتعويق للفكر في عهد عباس الأول وسعيد ، على اختلاف في درجة التعويق ، ومظهر النكسة بين هذين الحاكمين الرجعيين^(٣) .

(١) تاريخ الحركة القومية لعبد الرحمن الرافعي ج ١ ص ٤٧٨ وما بعدها . وقرأ عن رفاعة في : رفاعة الطهطاوى للدكتور أحمد بدوى ، والخطط التوفيقية لعل مبارك ج ١٣ ص ٥٣ ، وتراجم مشاهير الشرق ج ٣ ص ١٩ ، وتاريخ الحركة القومية للرافعي ج ٤ ص ٤٧٠ وما بعدها .

(٢) تاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان ج ٣ ص ٦٣ وما بعدها ، وأدب المقالة الصحفية في مصر للدكتور عبد اللطيف حمزة ج ١ ص ١١٠ ، ١٢٦ ، ١٢٧ . وتاريخ الحركة القومية للرافعي ج ٣ ص ٥٣٧ - ٥٣٨ .

(٣) أغلق عباس المدارس بما في ذلك مدرسة الألسن ، واستدعى أعضاء البعثات ونفى رفاعة الطهطاوى إلى السودان ، وأمر أولاً بقصر الترجمة على التركية ، ثم ألغاه نهائياً . أما سعيد ففرغ أنه أتاح بعض الفرص للمصريين بإلغاء نظام الاحتكار وإباحة الترقى في الجيش إلى رتبة ضابط ، فإنه قد ألغى ديوان المدارس ، وأوقف مطبعة بولاق وعطل حركة الترجمة والنشر . اقرأ : تاريخ التعليم في مصر - عصر عباس وسعيد ، لأحمد عزت عبد الكريم .

وهناك ملاحظات على تلك الحركة الثقافية التي كانت في عهد محمد علي ، منها أنها دارت - قبل كل شيء - حول الجيش ولم تتجه أساساً إلى إضاءة الحياة المدنية ، ومنها أنها عيّنت أولاً بأبناء الأتراك والمماليك ، وكان حظ أبناء الشعب منها ضئيلاً ، ومنها أنها اهتمت - أكثر ما اهتمت - بالجوانب العملية والمادية ، ولم تعط إلا القليل للجوانب النظرية والأدبية .

وهذا كله لم يكن تأثير تلك الحركة الثقافية على الحياة الفكرية والأدبية قوياً ، وخاصة إذا ذكرنا أن الشعب كان في ذلك العهد يعاني من سوء الحالة الاقتصادية ما لا يمكنه أن يفرغ لفكر أو يقبل على أدب ؛ فقد نزع محمد علي الأرض من يد الفلاحين وأصبح هو المالك لكل شيء ، أما الناس عنده فهم أشبه بآلات تعمل لتنتج له ما يرضى طمعه ، كما كان الوالي هو صاحب الأمر في كل شيء ، وليس للشعب رأى في أمور بلده ، بعد نفي الزعامات الشعبية واضطهاد العناصر الوطنية . وحكم الشعب حكماً استبدادياً غاشماً .

وأهم الثمار التي جنيت من هذه الحركة الثقافية هي ظهور جماعة من المثقفين المصريين ، الذين نهلوا من ثقافة الغرب وعرفوا لغته وبعض أدبه ، وأصبحوا يمثلون - آخر الأمر - لوناً جديداً إلى جانب اللون التقليدي المسثل في علماء الأزهر حينذاك . وهؤلاء المثقفون الجدد سيقومون هم وتلاميذهم بزيادة التيار الثقافي الجديد والتبشير بحياة أدبية جديدة ، رغم ما حدث من تعويق وانتكاس في عهدي عباس وسعيد على ما سبقت الإشارة إليه^(١) .

وربما كان من ثمار تلك الحركة كذلك ، انتعاش اللغة العربية بعض الانتعاش ، وتجديدها بعض التجدد ، وذلك لأنها أصبحت لغة العلوم الحديثة ولغة الصحافة الجديدة ووسيلة الأفكار والنظم الوافدة ؛ فانتسعت للمصطلحات العلمية والفنية ، ومالت أكثر إلى الموضوعية ، وتخلصت نوعاً من الركاسة والتكلف . وربما كانت تلك بداية اللغة العربية الحديثة المتطورة^(٢) .

(١) اقرأ الهامش السابق .

(٢) تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٢١ .

الأدب وأولى محاولات التجديد

أما الأدب فقد ظل - في جملته - على ما كان عليه من قبل ، فكان أبرز الأدباء طائفة من الشيوخ ذوى الثقافة التقليدية ، ومن عاشوا على التراث الأدبي المتصل بالعهد التركى . ولم يظهر من بين أصحاب الثقافة الحديثة من يمثلون اتجاهًا مقابلاً في الأدب للاتجاه القديم ، كما حدث في العلم ؛ لأن التحول كان تحولاً علمياً ، لم يمس الحياة الأدبية مساً واضحاً . ومع ذلك فقد ظهر في كتابات قلة من ذوى الثقافة الجديدة بعض لمحات تجديدية جديدة بالتسجيل في الشعر والنثر على السواء وهذا تفصيل القول في كل من الفنين الأدبيين .

١ - الشعر :

كان أكثر الشعر من هذا اللون التقليدى المتخلف الردىء ، الذى يستمر هزاله وتهاوته بألوان من المهارة اللفظية ، والحيل اللغوية ، والمحسنات البديعية المتكلفة ، كعمل أبيات تقرأ من اليسار كما تقرأ من اليمين ، أو أبيات كل كلماتها معجم الحروف ، أو كل كلماتها مهمل الحروف ؛ وكعمل أبيات أوائل حروفها تؤلف بيتاً آخر أو أبياتاً من الشعر ، أو تدل على اسم معين أو تاريخ خاص ؛ وكعمل أبيات كل كلماتها مبدوءة بحرف معين ، أو كل كلماتها مفرقة الحروف ، وما إلى ذلك .

ومن النماذج السائرة في هذا الاتجاه ، أغلب أشعار الشيخ على الدرويش^(١) ؛

(١) اقرأ ترجمته في : تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ٢١٢ ، والآداب العربية في القرن التاسع عشر للويس شيخوخ ج ١ ص ٧٩ ، وأعيان البيان للسندوبى ص ٤٦ ، وأعلام من الشرق والغرب لمحمد عبد الفتى حسن ص ٥٦ .

فهو مثلاً يتغزل ببيتين بادئاً كل الكلمات فيهما بحرف العين ، فيقول :

عَلَيْ عَيْنِي عَيْنِيكَ عَذْلُ عَوَازِلِي
عَذَابٌ ، عَلَيْهَا عِنْدَ عَاشِقِهَا عَذْبُ
عِيَادِكَ عُنْدِي ، عَجَبُ عِطْفُوكَ عُنْدِي
عِيُونُكَ عَنَصْبِي عَادَ عَائِبَتَا عَضْبُ^(١)

ومثلُ الشيخ على الدرويش كثيرون ، مثل الشيخ محمد شهاب الدين المصري^(٢) ، الذي يقول في الوصف ، جاعلاً كل همه أن يأتي بكل الكلمات مفرقة ، مع ما أمكن من الجتناس :

رَاحَ دَنِ أَدْرَتَ أَمَّ ذَوْبَ وَرِدٍ رَقَّ إِذْ دَارَ دُونَ آسٍ وَوَرِدٍ
رُبَّ رَوْضٍ أَرَاكَ دَوَّحَ أَرَاكَ دُونَ أَوْرَاقٍ وَرَدِهِ رَاقٍ وَرِدِي
إِنْ ذَوَى زَارُهُ وَازَنَ رُوَاهُ دَرٌّ وَذَقِ وَرَدُهُ آيٌّ رَدٌّ^(٣)
وقد كانت بعض نماذج الشعر في تلك الفترة تخلو من الألاعيب والمحسنات ، ولكنها تأتي سطحية الفكرة ، مهزوزة الصورة فاترة التأثير . ومن ذلك قول الشيخ حسن قويدر^(٤) :

يَا طَالِبَ النَّصِيحِ خُذْ مِثِّي مُجَبَّرَةً تُتَلَقَّى إِلَيْهَا عَلَى الرَّغْمِ الْمُقَالِيدُ
عُرُوسَةٌ مِنْ بَنَاتِ الْفِكْرِ قَدْ كُسِّيتْ مَلَا حَةَ وَلَهَا فِي الْخُلْدِ تَوْرِيدُ
كَأَنَّهَا وَهْنِي بِالْأَمْثَالِ نَاطِقَةٌ طِيرَ لَهُ فِي صَمِيمِ الْقَلْبِ تَغْرِيدُ
أَحْفَظْ لِسَانَكَ مِنْ لَغْوٍ وَمِنْ غَلَطٍ كُلُّ الْبَلَاءِ بِهَذَا الْعَضْوِ مَرْصُودُ

(١) ديوان السيد على الدرويش ص ١٧ .

(٢) اقرأ ترجمته في : الآداب العربية للويس شيخو ج ١ ص ٨٤ وما بعدها ، وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان ج ٤ ص ٢١٣ ، وأعيان البيان للسندوقي ص ٢٥ ، وأعلام من الشرق والغرب لمحمد عبد الغني حسن ص ١٦ .

(٣) ديوان السيد محمد شهاب الدين ص ٦ .

(٤) اقرأ في ترجمته : الآداب العربية للويس شيخو ج ١ ص ٥٣ ، وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان ج ٤ ص ٢٣٢ - ٢٣٣ ، وأعيان البيان للسندوقي ص ١٧ .

واحذر من الناس لا تركز إلى أحد فالخل في مثل هذا العصر مفقود
 بـواطنُ الناس في ذا الدهر قد فسدت فالشر طبع لهم والخير تقليد^(١)
 على أن نماذج قليلة من شعر تلك الفترة كانت أقل تكلفاً ، وأكثر قرباً
 من روح الشعر ، ومن تلك النماذج قول الشيخ حسن العطار^(٢) رثياً :
 أحاديثُ دهرٍ قد ألمَّ فأوجعا وحلَّ بنادى جمعنا فتصدعا
 لقد صال فينا البين أعظم صولة فلم يُخلِ من وقع المصيبة موضعا
 وجاءت خطوب الدهر ترى فكلما مضى حادث يعقبه آخرُ مسرعا
 وحل بنا ما لم نكن في حسابه من الدهر : ما أبكى العيون وأفزعا
 خطوب زمان لو تمادى أقلها بشامخ رضوى أو ثبيرٍ تضعضعا
 وأصبح شأن الناس ما بين عائد مريضاً وئانٍ للحبيب مشيعا
 لقد كان روض العيش بالأمن يانعا فأضحى هشياً ظله متشععا
 أحسن ألا يبذل الشخص مهجة ويبكى دما إن أفنت العين أدمعا
 وقد سار بالأحباب في حين غفلة سرير المنايا عاجلا متسرعاً
 وفي كل يوم روعة بعد روعة فله ما قاسى الفؤاد وروعا^(٣)

ولعل السبب في قرب بعض نماذج قليلة كهذه من روح الشعر ، أن أصحابها
 كانوا على شيء من الصلة بالشعر القديم الجيد . فالشيخ العطار مثلاً قد جمع
 طائفة من أشعار ابن سهل الإشبيلي ، قد نشرت على أنها ديوان هذا الشاعر

(١) الآداب العربية للويس شيخو ج ١ ص ٤٩ .

(٢) اقرأ ترجمته في : تاريخ الجبرق ج ٤ ص ٢٣٢ ، والخطط التوفيقية ج ٤ ص ٣٨ ،
 ومناهج الألباب المصرية لرفاعة الطهطاوى ص ٣٧٦ ، وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان
 ج ٤ ص ٢٣٢ ، وتاريخ الحركة القومية للرافعي ج ٣ ص ٤٧٢ .

(٣) هذه الأبيات من قصيدة واردة في الجبرق ج ٤ ص ٢٣٢ - ٢٣٣ ، وهي في رثاء
 الشيخ محمد الدسوقي .

الأندلسي الكبير^(١) . وهذا دليل على صلة هذا الشيخ ببعض نماذج الشعر القديم الجيد .

بل إن نماذج أقل من السابقة القريبة من روح الشعر ، قد ظهرت في أواخر تلك الفترة ، وتضمنت أوائل سمات التجديد ، وإن لم تكن من الشيوخ بحيث تعد اتجاهاً . وكان أصحاب هذه النماذج ، هم بعض تلاميذ ذاك الجيل السابق ، وكانوا ممن أضافوا إلى ثقافتهم العربية ثقافة أجنبية . فقد نظم رفاعه الطهاوي^(٢)

(١) هو من شعراء القرن السابع الهجري عاش أكثر حياته في إشبيلية ، وكان يهودياً فأسلم ثم مات غريباً وهو في رحلة بحرية . وكان معروفاً بركة الغزل وعذوبة الشعر . كما كان من الوشاحين الكبار .

(٢) ولد في طهطا سنة ١٢١٦ هـ (١٨٠١ م) ، وتنقل مع والده في بعض أقاليم الصعيد ، وحين توفي والده وهو صغير تولى أخواله تربيته ، وبعد أن حفظ القرآن ومبادئ علوم اللغة والدين قدم على الأزهر ، ودرس على كبار العلماء فيه ، وكان من أهم أساتذته الشيخ حسن العطار ، الذي كان يقرب رفاعه ويؤثره بدروس وتوجيهات علمية قيمة . وبعد أن قضى رفاعه في الأزهر ثمان سنوات . عين واعظاً وإماماً لإحدى فرق الجيش لمصرى ، وبعد نحو عام ، اختير إماماً للبعثة التعليمية الموفدة إلى فرنسا ، وكان الذي زكاه لهذه المهمة أستاذه الشيخ حسن العطار . وفي فرنسا لم يقنع بمهمة الإمامة بل تعلم اللغة الفرنسية ، وشارك أعضاء البعثة في الدرس ، بل فاقهم في ذلك ، والغالب أنه ضم إلى أعضاء البعثة منذ أمدى استعداداً فائقاً لهذه المهمة . وقد اتجه بصفه خاصة إلى إتقان الترجمة ، التي أجادها إجادة فائقة . وإلى ذلك درس التاريخ والجغرافيا والأدب والرياضيات والطبيعات والقوانين .

وبعد نحو خمس سنوات عاد إلى مصر ، فعين مترجماً في مدرسة الطب ومدرساً للترجمة بالمدرسة الفرنسية الملحقة بها ، كما أسند إليه إدارة المدرسة التجهيزية التي كانت تعرف بمدرسة المارستان . ثم نقل إلى مدرسة المدفعية بطره ، وعهد إليه بترجمة العلوم الهندسية والفنون الحربية ، ثم أعفى من هذا العمل ، وأسند إليه أمر نظارة مكتبة المدرسة التجهيزية بالقصر العيني وكانت مكتبة كبيرة تحوى ١٥٠٠٠٠ مجلد معظمها بالفرنسية والإيطالية ، كما أسند إليه رياسة فرقة الجغرافيا بهذه المدرسة وأخيراً نقل إلى رياسة مدرسة الألسن ، التي ارتبط اسمها به ، والتي صارت أشبه بكلية آداب وبحقوق وتجارة معاً ، وبعد نجاح باهر لمدرسة الألسن . ألغيت في عهد عباس ونقل رفاعه إلى السودان للإشراف على مدرسة ابتدائية هناك . وقد ضاق صدر رفاعه بهذا النفي كما فجع في مدرسة الألسن . =

بعض الأشعار الوطنية ، كما نظم بعض الأناشيد الحماسية . كذلك نظم صالح مجدى^(١) — تلميذ رفاة — طائفة من الأناشيد التى نراها فى نهاية ديوانه . وكل من الشعر الوطنى وشعر الأناشيد ، ذو طابع تجديدى واضح ، على الأقل إذا قيس بما كان من طابع الشعر فى تلك الفترة . وذلك أن الشعر الوطنى وشعر الأناشيد الحماسية ، فيه حديث عن الوطن بهذا المفهوم السياسى والحضارى الجديد ، وفيه كذلك تمجيد لهذا الوطن ، والحث على افتدائه وبذل كل شىء فى سبيله . . ثم إن الأناشيد بخاصة فيها — إلى جانب تمجيد الجيش — تلوين فى موسيقى الشعر . من حيث تنوع الوزن وتعدد القافية ، ورعاية تناسق خاص بين الأجزاء ، واختيار إيقاع ملائم ، يناسب الإنشاد الجماعى ، أو يساير خطوات الجند ومن إليهم . . وكل هذا جديد ، يذكر بالفضل الراحل الطهطاوى وتلميذه صالح مجدى .

ومن نماذج شعر رفاة الوطنى ، الذى يأتى متناثراً فى قصائده قوله :

ولئن حلفتُ بأن مصر الجَنَّةُ . وقطوفها للفائزين دوائى

= ولما ولى سعيد خلفاً لعباس ، أعيد رفاة إلى مصر ، فحاول استئناف رسالته فعين ناظراً ثانياً للمدرسة الحربية ، ثم رئيساً لها فأدخل فيها كثيراً من العلوم المدنية ليعوض بها مدرسة الألسن ، حتى لقد ألحق بها قلماً للترجمة ، جعل عليه تلميذه صالح مجدى . . . ولكن المدرسة الحربية ألغيت بعد حين على يد سعيد وعطل نشاط رفاة الجم . وقد ظل بغير منصب حتى عهد إسماعيل ، ثم عين عضواً فى « قومسيون الديوان » الخاص بالمدارس ، كما عين عضواً فى « القومسيون » الخاص بالنظر فى المكتبات . ثم اختير ناظراً لقلم الترجمة . وحين أنشئت صحيفة روضة المدارس جعلت تحت نظارته . وظل فى هذه المناصب حتى توفى سنة ١٢٩٠ هـ (١٨٧٣) م .

اقرأ ترجمته فى : الخطة التوفيقية لعل مبارك ج ١٣ ص ٥٣ ، ومشاهير الشرق لجورجى زيدان ج ٢ ص ١٩ ، وتاريخ الحركة القومية للرافعى ج ٣ ص ٧٠ ، ورفاعة الطهطاوى للدكتور أحمد بدوى .

(١) اقرأ ترجمته فى مقدمة ديوانه المطبوع ، وهى بقلم ابنه محمد ، والخطة التوفيقية ج ٨ ص ٢٢ ، والآداب العربية للويس شيخو ج ٢ ص ١٨ ، وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ١٩٤ .

والنيل كوثرها الشهى شرابه لأبركُلَّ البرِّ في أَيْماني^(١)
 وما يصلح شاهداً على ريادة رفاة لفن الأناشيد الحماسية قوله :
 يا أيها الجنودُ والقادة الأسودُ
 إنَّ أمَّكمُ حُودُ يعود هامي المدمعُ
 * * *
 فكم لكم حروبُ بنصركم تروُبُ
 لم تثنكم خطوبُ ولا اقتحام معمعُ
 * * *
 وكم شهدتم من وَغَى وكم هزتم من بَغَى
 فمن تعدى وطني على حماكم يُصْرَعُ^(٢)

ومما يلفت النظر ويحمل على الإعجاب ، ما نراه في بعض هذا اللون من شعر رفاة من تالوين في موسيقى الشعر ، وخروج على رقابة النغم خروجاً لم يألفه الشعر العربي ، لا في عصر الشاعر ولا فيما قبله من عصور ، ولا نكاد نجد له شبيهاً إلا عند الأندلسيين الوشاحين المجيدين . وبمثل هذا اللون من الشعر ، يعتبر رفاة من رواد التجديد في موسيقى الشعر الحديث . ومن شواهد ذلك قوله :

يا حزبنا قُمْ بنا نسودُ فنحن في حربنا أسودُ
 عند اللقا بأسنا شديدُ هامُ عدانا لنا حصيدُ
 حامى حمى مصرنا سعيدُ في عصره مجدنا يعردُ
 بجنده المُجَنَّدِ وسيفه المهنَّدِ

(١) ورد هذان البيتان ضمن قصيدة لرفاعه في : تخلص الإبريز في تخلص باريز

(٢) هذا النشيد وارد في مواقع الأفلاك رفاعه الطهطاوى ص ١٠ .

ونصره المؤيد وعزه المشيد

في عصره مجدنا يعود^(١)

فالشاعر فضلا عن تلوينه للقوافي في هذا النشيد ، قد استخدم بحرين ؛
لإذ استخدم مخلع البسيط في الأَشْطَر الطوال ، واستخدم مجزوء الرجز في الأَشْطَر
القصار ، وهذا ما لم يجرؤ عليه إلا أئمة التجديد من الوشاحين أنفسهم .

وأغلب الظن أن رفاعة - رائد هذا الشعر الوطني ، ورائد فن النشيد بصفته
خاصة - قد تأثر بما قرأ وسمع من شعر فرنسي وربما تأثر في هذا الباب
بالذات ، بنشيد المارسييليز - نشيد الثورة الفرنسية المعروف - الذي ترجمه رفاعة
ضمن ما ترجم من آثار الفكر الفرنسي^(٢) . وأغلب الظن كذلك أن رفاعة
كان على معرفة ببعض نماذج الموشحات التي من خصائصها تنوع الأوزان
والقوافي . وقد استطاع رفاعة بذلك أن يطوع هذا القالب الغنائي الأندلسي .
لمضمونات وطنية وحماسية ، فكانت بواكير الأناشيد في الأدب الحديث .

ونخلاصة القول في شعر تلك الفترة إذن ، أن الطابع العام كان الطابع
التقليدي المتخلف الرديء ، الذي منه نماذج تعتمد إلى الألاعيب والمحسنات ،
كأكثر نماذج الشيخ الدرويش والشيخ الشهاب ، ومنه نماذج تنجو من الألاعيب
والمحسنات ، ولكن تتورط في السطحية والاهتزاز والفتور ، وبالإضافة إلى هذا
الطابع العام كانت توجد نماذج قليلة أقرب إلى روح الشعر ، كبعض نماذج
الشيخ العطار ، ثم كانت توجد نماذج أقل ، تحمل بواكير التجديد ؛ كوطنيات
الطهطاوى وأناشيده ، وكأناشيد تلميذه صالح مجدى . فهذه الفترة على طابعها
التقليدي المتخلف الرديء ، قد حوت في آخرها بذور التجديد الشعرى الذى
سيوضح في الفترة التالية .

(١) انظر : رفاعة الطهطاوى للدكتور أحمد بدوى ص ١٢٢ .

(٢) حول ما ترجمه رفاعة متصلا بالأدب ، اقرأ : رفاعة الطهطاوى للدكتور أحمد بدوى

ص ١٨٢ وما بعدها .

٢ - النشر :

أما النشر فقد كان معظمه كالشعر في عمومته ، من حيث التقليدية المتخلفة . فهو غالباً يعبر عن موضوعات ساذجة ، ويتوقع في الرسائل والمقامات ونحوها . من الأنواع التقليدية ، ثم هو يتستر بالمحسنات ، ولا يسلم كثيراً من التهافت . ومن أمثلة ذلك قول الشيخ على الدرويش من رسالة يهدد فيها أحد الشعراء بالهجاء :

« وإنني نصحتك نصيحة الشفيق ، لعلك من الغي تفيق ، فإن رجعت نجوت بالهرب ، وإلا فوحي من أخلاك من الأدب ، وجعل شعرك ضحكة للعجم والعرب ؛ أعمل فيك دقيقة من صناعة الآداب ، ما جاء بها أحد على مر الأحقاب ، وما سمعها سامع إلا وحفظها ، ولا نظرها ناظر إلا ولحظها ، فإن حفظت عرضك فيها ، وإلا فأنا لها » (١) .

ومنه أيضاً - وإن كان أقرب نوعاً إلى الفن - قول الشيخ حسن العطار في رسالة :

« أما بعد فإن أحسن وشي رقمته الأقلام ، وأبهى زهر تفتحت عنه الأكام ، عاطر سلام يفوح بعبير المحبة نفحه ويشرق في سماء الطروس صبغه . سلام كزهر الروض أو نفحة الصبا أو الراح تبجل في يد الرشا الأملی سلام عاطر الأردن ، تحمله الصبا سارية على الرند والبان ، إلى مقام حضرة المخلص الوداد ، الذي هو عندى بمنزلة العين والفؤاد ، صاحب الأخلاق الحميدة ، حلية الزمان الذي حل به معصمه وجيده » (٢) .

على أن بعض النشر قد خطا خطوة أبعد من تلك الأغراض الساذجة ، كما تحرر بعض الشيء من التهافت والمحسنات ، وأصبح يحمل زاداً فكرياً حيناً ، وتجارب إنسانية حيناً آخر ، ويحاول أن يأخذ شكلاً جديداً غير شكل الرسالة

(١) أعلام من الشرق والغرب لمحمد عبد الغنى ص ٦٤ .

(٢) إنشاء العطار ص ١٢ .

والمقامة وما إليهما . وكان باكورة ذلك كتاب « تحايص الإبريز في تلخيص باريز » لرفاعة الطهطاوى . هذا الكتاب الذى تحدث فيه رفاعة عن رحلته إلى باريس ، ووصف كثيراً من انطباعاته ومشاهداته ، كما نقل عديداً من المعارف والنظم والقوانين التى أعجب بها فى فرنسا .

ورغم أن الكتاب قد جاء مزيجاً من خصائص كتب الرحلات والكتب العلمية ، والتقارير الرسمية ، مع خلو تام من كل عنصر روائى ؛ فإن بعض الباحثين يعتبره البذور الأولى للرواية التعليمية فى الأدب الحديث ، وذلك لتقدمه ما قدم من معارف من خلال رحلة ؛ ثم تهيئته لأعمال جاءت بعد ذلك فيها الهدف التعليمى وفيها كثير من العناصر الروائية (١) .

والكتاب بعد ذلك ذو قيمة كبيرة من الناحية الفكرية ؛ فهو صورة لاحتكاك عقلية أزهرية مستنيرة بالحضارة الأوروبية ، وهوكذلك صورة لحرارة مثقف مصرى فى وصف قيم ديمقراطية وأنظمة دستورية رآها فى فرنسا ، وأعجب بها ، وأعلن هذا الإعجاب فى بيئة كانت تحكم فى تلك الآونة حكماً استبدادياً غاشماً (٢) . وقد ذكر رفاعة أن الذى نبهه إلى تأليف هذا الكتاب هو أستاذه الشيخ حسن العطار ، فهو يقول فى المقدمة : « فلما رسم اسمى فى جملة المسافرين ، وعزمت على التوجه ؛ أشار على بعض الأقارب والمحبين ، لا سيما شيعنا العطار — فإنه مولع بسماع عجائب الأخبار ، والاطلاع على غرائب الآثار — أن أنبه على ما يقع فى هذه السفرة ، وعلى ما أراه وما أصادفه من الأمور الغربية ، والأشياء العجيبة ؛ ليكون نافعاً فى كشف القناع عن هذه البقاع » (٣) .

ويقول رفاعة معلقاً فى كتابه على ما أورد من نصوص الدستور الفرنسى :
« إن سائر الفرنسيين متساوون قدام الشريعة ، معناه سائر من يوجد فى

(١) تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٥٢ وما بعدها .

(٢) المصدر السابق ص ٥٧ .

(٣) تلخيص الإبريز ص ٤ (طبعة وزارة الثقافة) .

بلاد فرنسا من رفيع ووضع ؛ لا يختلفون في إجراء الأحكام المذكورة في القانون ؛ حتى إن الدعوى الشرعية تقام على الملك ؛ وينفذ عليه بالحكم كغيره . فانظر إلى هذه المادة فإنها لها تسلط عظيم على إقامة العدل . وإسعاف المظلوم ، وجبر خاطر الفقير ، بأنه كالعظيم نظراً إلى إجراء الأحكام . ولقد كادت هذه القضية أن تكون من جوامع الكلم عند الفرنسيين ، وهي من الأدلة الواضحة على وصول العدل عندهم إلى درجة عالية ، وتقدمهم في الآداب الحضارية^(١) .

على أن لرفاعة عملاً آخر أكثر أهمية في هذه الناحية من ذلك الكتاب ، هذا العمل هو ترجمته « للمغامرات تليماك » Les Aventures de Telemaque التي كتبها القس الفرنسي فينيلون Fénelon — وقد سمي رفاعة الترجمة « مواقع الأفلاك في وقائع تليماك » . ولعل الأدب العربي الحديث لم يعرف ترجمة لرواية فرنسية قبل ترجمة رفاعة لتلك الرواية ، وهكذا تأتي أهمية تلك الترجمة أولاً من حيث إنها أول مظهر من مظاهر النشاط الروائي في مصر خلال العصر الحديث ، ثم تأتي أهميتها ثانياً من حيث ما اشتملت عليه من نقد لاستبداد عباس الأول ، ومن دعوة محجة للمصريين إلى التآزر والاتحاد للمقاومة والخلع ، ثم تقديم لبعض قيم الديمقراطية ومبادئ الحرية^(٢) . فقد ذكر رفاعة أنه قصد بترجمة تليماك : « إسداء نصائح إلى الملوك والحكام ، وتقديم مواعظ لتحسين سلوك عامة الناس » . ولكن يلاحظ بوضوح أنه اختار هذه الرواية بالذات لكونها أنسب الأعمال لحاله وموقف عباس منه ، حين اضطهده ونفاه إلى السودان . ولذا نرى رفاعة في تليماك يتحدث عن الملك المصري الذي ينبغي « منظور » إلى السودان بسبب بعض الوشائيات ، ثم يتحدث عن ملك جديد يتولى الملك بعد الملك السابق ويطلق سراح جميع الأسرى^(٣) . وهو في ذلك يوشك أن يتحدث عن نفسه ونفى عباس له ، وتطلعه إلى حاكم عادل يأتي بعد عباس .

(١) انظر : تخلص الإبريز ص ٨٠ .

(٢) انظر : تطور الرواية العربية ص ٥٧ - ٦٠ .

(٣) انظر : وقائع تليماك ص ١٨ وما بعدها .

ونراه في موضع آخر يقول : « الملك هو ولي الأمر في الرعية ، يأمر وينهى ، وأحكام المملكة وقوانينها تجري عليه . . وإذا أساء الاستعمال تغل يده ؛ فإن الأهالي سلمته الشرائع وديعة بشرط أن يكون أباً للرعايا بموافقتها » (١) .

وهو هنا يوشك أن يسمى عباساً ويحرض عليه .

وفي موضع ثالث يقول : « . . . فالحكمة الإلهية التي أوجدت البرية من العدم . تحب أن تكون بينهم رابطة تربطهم بالاتفاق والاتحاد ، وأن يكونوا إخواناً ؛ فإن جميع البشر أبناء رجل واحد ، انتشروا في جميع جهات الأرض ، فإذا كلهم إخوان ، ومحبة الإخوان واجبة ، فويل لأهل الجحود الذين يتطلبون الفخار بسفك الدماء » (٢) .

وفي ذلك ما فيه من دعوة إلى التجميع وتعريض بالطغاة .

وأخيراً نلاحظ أهمية أخرى لهذه الترجمة ، وهي أن لغتها أسلس وأقرب إلى الجمال من لغة الكتاب الأول ؛ وذلك لتقدم أسلوب رفاة في الفترة التي بين الكتابين (٣) . ومن هنا يعتبر الكتاب بالإضافة إلى كل ما تقدم . خطوة في سبيل تحسين النثر العربي وتطويره .

وأخيراً هناك ظاهرة جديدة بالتسجيل تتعلق بالأدب في تلك الحقبة . وهي الالتفات من بعض الكتاب إلى موضوع الوطن والوطنية . بالمفهوم الحديث تقريباً ؛ فقد كان الوطن من قبل ذائباً في جملة العالم الإسلامي أو دولة الخلافة ، وليس له دلالة خاصة . وبالتالي ليس هناك كتابات تدور حوله وتتغنى به . أما الآن ومع كتابات رفاة الطهطاوي بصفة خاصة ، فنحن نجد فكرة الوطن تبرز . والتغنى به يبدأ ، حتى ليتمكن أن يعتبر ما كان من ذلك حجر الأساس

(١) المصدر السابق ص ٦٦ .

(٢) المصدر السابق ص ١٩٧ .

(٣) طبع تخليص الإبريز أول مرة سنة ١٨٣٤ ، وطبع مواقع الأفلاك أول مرة سنة ١٨٦٧ .

فالمدّة بينهما تزيد على ثلاثين عاماً .

في الأدب المصري القوي في العصر الحديث^(١) .

وهكذا نرى أن رفاعة الطهطاوي يعتبر واضع بذور التجديد في الأدب المصري الحديث ، فأدبه يمثل دور الانتقال من النماذج المتحجرة التي تحمل غالباً عفن العصر التركي إلى النماذج المجددة التي تحمل سمات العصر الحديث .

(١) انظر : في الأدب الحديث لعمر الدسوقي ج ١ ص ٣٢ .

الفصل الثاني

فترة الوعي

من ولاية إسماعيل إلى الثورة العربية

١٨٨٢ - ١٨٦٣

أبرز عوامل الوعي

١ — اشتداد الصلة بالثقافة الحديثة :

كان إسماعيل مفتوناً بالحضارة الأوروبية ، قد شغف بها منذ كان يدرس في باريس ضمن من بعث بهم محمد علي من أبناء الأتراك والشراكسة . فلما ولي أمر مصر سنة ١٨٦٣م^(١) أراد أن يهيئ لنفسه جواً ملائماً من الرفاهية الغربية ، كما أراد من جهة أخرى ، أن يوهم نفسه ويوهم الآخرين بأنه حاكم متحضر ، فأكثر من إنشاء القصور وإقامة الحفلات والأخذ بمظاهر الترف والبذخ ، كما حدث في حفلات افتتاح قناة السويس . كذلك أراد أن يحقق لنفسه ما أمكن من استقلال عن الخلافة في تركيا ، فأكثر من الهدايا والرشوات المرسلة إلى الآستانة ، لتجنب متاعب الخلافة وما يحيط بها من مؤامرات . وقد كلفه كل ذلك نفقات ضخمة ، وحمله على التورط في ديون كثيرة ، مما قوى النفوذ الأجنبي في البلاد .

وكان إسماعيل بالتالي ، يرى لزماً عليه أن يرضى الأجانب بشتى الطرق ويتملق مشاعرهم بمختلف الأساليب ، فأنخذ يحاول الظهور بالسلوك الأوربي ، ويدعى السعى لجعل مصر قطعة من أوربا ، وكان من مظاهر ذلك ، إعادة البعثات للتعليم في أوربا^(٢) ، وفتح المدارس التي كانت أغلقت في عهدي عباس وسعيد . وقد استغل رفاة الطهطاوى وتلميذه على مبارك هذا التظاهر بالإصلاح عند إسماعيل ، فوجهاه إلى خدمة الشعب في ميدان التعليم ، فعملا على إعادة مدرسة الألسن ، وعلى زيادتها بمدرسة الإدارة التي صارت بعد ذاك مدرسة

(١) اقرأ في تاريخ إسماعيل وعصره : عصر إسماعيل لعبد الرحمن الرافعي .

(٢) اقرأ فيما يتصل بالتعليم في ذاك العصر : تاريخ التعليم في مصر - عصر إسماعيل لأحمد

عزت عبد الكريم .

الحقوق ، كذلك عملاً على افتتاح كثير من المدارس الابتدائية والثانوية . ونتيجة لدعوة رفاة إلى تعليم المرأة ، افتتحت أول مدرسة للبنات . وحين رأى على مبارك أن الهوة قد اتسعت بين التعليم الجديد الممثل في المدارس ، وبين التعليم القديم الممثل في الأزهر ، وأن الأزهر بصورته التي كان عليها في تلك الآونة لم يعد صالحاً لإمداد التعليم الحديث بالمدرسين الأكفاء والمؤلفين الواعين ، أنشأ مدرسة عالية تجمع بين القديم الصالح والجديد الحى ، ويكون من أغراضها إمداد الدولة بالمدرسين والمؤلفين المتطورين . وهكذا أنشئت دار العلوم ، وافتتحت سنة ١٨٧١ لتمثل اللقاء المرن بين الثقافتين القديمة والحديثة ، ولتخرج من لا نزال نرى تعاقب أجيالهم وتتابع آثارهم في ميادين التعليم والتأليف ، وفي آفاق اللغة العربية وآدابها والدراسات الإسلامية ^(١) .

ولقد ساعد على نشر التعليم الحديث ، وعى طائفة من المثقفين وإدارتهم أن الجهود الأهلية يجب أن تؤازر الجهود الرسمية ؛ فقد تألفت جمعية سميت باسم « اتحاد الشبيبة المصرية » سنة ١٨٧٩ ، ودعت إلى إنشاء المدارس لتعليم أبناء الشعب ^(٢) . وبهذا تعددت المدارس بمختلف المستويات ، وخطت الحركة التعليمية خطوات واسعة ، وكان لذلك أثره في خلق طبقة كبيرة من المثقفين ، كما كان أثره في إنماء الوعي .

٢ - إحياء التراث العربى :

وكان من نتائج هذا الوعي النامى في تلك الفترة ، أن أحس كثير من المثقفين بوجوب إبراز عظمة بلادهم ، وإشراق تاريخهم ، ورفق ثقافتهم ، وجلال حضارتهم ، وأنهم هم وحضارتهم ليسوا عالة على ما جاء من الغرب ، وخاصة إذا كان ما جاء من الغرب ملكاً في حقيقته لأولئك الأجانب الذين يمثلون السيطرة والاستغلال والتعالي . وهكذا أراد هؤلاء المثقفون أن يواجهوا الثقافة

(١) اقرأ في تاريخ دار العلوم تقويم دار العلوم لمحمد عبد الجواد .

(٢) انظر تاريخ التعليم في مصر - عصر إسماعيل لأحمد عزت عبد الكريم ص ٧٦ .

الغربية الوافدة بثقافة عربية أصيلة . ولم يكن من الممكن أن تكون الثقافة التي خلفتها عصور التخلف الأخيرة هي الثقافة التي يمكن أن تسد حاجة هؤلاء المثقفين حينذاك ، أو تصلح لمواجهة الثقافة الغربية المتحدية . ومن هنا اتجه هؤلاء المثقفون إلى التراث العربي القديم ، وإلى انتقاء جمهرة من روائعه لإحيائها ونشرها ، للاتكاء عليها في إرضاء الوعي النامي ، المتلهف إلى ثقافة عربية جيدة ، تنف أمام الثقافة الغربية الوافدة . وقد كانت نواة هذه الحركة « جمعية المعارف » التي ألفت سنة ١٨٦٨^(١) ، وما لبثت أن نمت نمواً سريعاً وعينت كثيراً بإحياء عدد كبير من الكتب التاريخية والأدبية العربية ، كما عينت بنشر طائفة من الدواوين الشعرية ، التي أنتجتها العصور العربية الزاهرة في المشرق والأندلس^(٢) .

وليس من شك في أن جمعية المعارف قد سارت على الدرب الذي بدأه رفاعة وبعض رفاقه قبل ذلك بسنوات ، حين تم على أيديهم إحياء بعض الكتب العربية^(٣) متأثرين بأساتذتهم المستشرقين^(٤) .

وقد ساعد تلك الجمعية على إحياء ما أحييت من كتب التراث ودواوينه ،

(١) انظر : تاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان ج ٤ ص ٨٠ .

(٢) من الكتب التي نشرتها جمعية المعارف : أسد الغابة في معرفة الصحابة لابن الأثير ، وتاج العروس في شرح جواهر القاموس ، وتاريخ ابن الوردي ، وشرح التنوير على سقط الزند ، وديوان ابن خفاجة الأندلسي ، وديوان ابن المعتز العباسي ، والبيان والتبيين للجاحظ ، وشرح الشيخ خالد على البردة ، ورسائل بديع الزمان الهمداني .

(٣) من الكتب التي نشرت على يد هؤلاء الرواد من قبل : تفسير الفخر الرازي ، ومعاهد التنصيص ، وخزانة الأدب ، ومقدمات الحريري ، انظر : الخطط التوفيقية ج ١٣ ص ٥٥ - ٥٦ .

(٤) كان سلفستر دى ساسي من أساتذة رفاعة ، وقد نشر كلية ودمنة ومقامات الحريري ورحلة عبد اللطيف البغدادي . (انظر : تاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان ج ٤ ص ١٤٨) .

ما كان لديها من مطبعة يسرت لها نشر تلك الكتب ، ومكنت القراء من الانتفاع بها على نطاق واسع .

ولما لم يكن من الميسور لجميع الناس اقتناء الكتب ، فقد اقترح على مبارك إنشاء دار تجمع فيها الكتب المتناثرة في الأضرحة والمساجد ، وما يمكن من المكتبات الخاصة ، ليقصدها الناس للقراءة والإفادة مما بها من ذخائر . وهكذا أنشئت سنة ١٨٧٠ « دار الكتب المصرية »^(١) التي لعبت هي الأخرى دوراً كبيراً في نشر الثقافة وإنماء الوعي ولقت أنظار المثقفين إلى ما في تراثهم وأدبهم من روائع .

٣ - مؤسسات سياسية ومجالات ثقافية :

وتبعاً لسياسة إسماعيل في الظهور بمظهر الحاكم التقدمي من جانب ، ولإرضاء الأجانب من جانب آخر ، أمر بإنشاء « مجلس شورى النواب » سنة ١٨٦٦ ، كما سمح لبعض الصحف بالظهور . وقد بدأت الصحافة أول الأمر رسمية أو بعيدة عن السياسة مثل « الوقائع المصرية » التي كانت تعتبر الجريدة الرسمية للدولة ، ومثل « اليعسوب » التي كانت مجلة طبية شهرية ، و « كروضة المدارس » التي كانت مجلة ثقافية أدبية نصف شهرية ، والتي كان يشرف عليها رفاعة الطهطاوي ، ويفسح المجال فيها لمحاولات التلاميذ الأدبية ، كالتلميذ إسماعيل صبرى ، الذى سوف يصير من كبار شعراء الفترة التالية . ثم بدأت الصحافة تبعد عن الجانب الرسمى وتتصل بالسياسة ، وكانت أقدم صحيفة ظهرت على هذا النحو هي « وادى النيل » لعبد الله مسعود ، ثم تلتها « نزهة الأفكار » لإبراهيم المويلحي ومحمد عثمان بجلال ، ثم « الوطن » لميخائيل عبد السيد ، ثم « أبو نضارة » ليعقوب صنوع ، هذا بالإضافة إلى ما كان يرد إلى مصر من صحف شرقية « كالجوائب » التي كانت تصدر في الآستانة لأحمد فارس الشدياق ، والتي كانت تنشر

(١) اقرأ حديث على مبارك عن دار الكتب في : المخطط التوفيقية ج ٣ ص ١٤ .

بين موادها نماذج من نتاج كتاب مصريين^(١) .

وقد شهدت أيام إسماعيل هجرة عدد كبير من مسيحي الشام إلى مصر ، وكان ذلك فراراً من الاضطرابات التي حدثت سنة ١٨٦٠ . وقد جاء هؤلاء ومعهم حقد مرير على الخليفة التركي الذي عانوا من ضغوطه الشيء الكثير . كما كانت نفوسهم تتطلع إلى الحرية التي افتقدوها وتركوا بلادهم من أجلها ، وقد شجعهم إسماعيل على ذلك لما فيه من إضعاف لنفوذ الخلافة ، التي كانت ما تزال تلقى ظلها على مصر ، ثم لما فيه من خدمة غير مباشرة له ، وهي تحقيق أطماعه في التفرد بالبلاد ما أمكن . وكان في هؤلاء المهاجرين الشاميين طائفة من الأدباء والصحفيين ، أضافوا جهوداً إلى جهود المصريين في إنضاج الوعي ، بما كتبوه وأذاعوه . وقد كانت جهودهم الصحفية في المقام الأول في هذا الشأن .

ومن الصحف التي أصدرها هؤلاء المهاجرون الشاميون : « الكوكب الشرقى » لسليم الحموى ، و « الأهرام » لسليم وبشارة نقلا ، و « مصر » و « التجارة » لأديب إسحق وسليم نقاش ، وغيرها^(٢) .

وقد كان هؤلاء المهاجرون الشاميون يأخذون غالباً طريقاً آخر غير طريق إخوانهم المصريين ، وإن كان الطريقتان يبدوان طريقاً واحداً في الظاهر ؛ فعلى حين كان المصريون يهتمون بما هو عربي إسلامي ، ويؤمنون بأن في تراشهم أمجاداً يجب بعثها والالتكاء عليها في تلك المرحلة من تاريخهم ، كان المهاجرون الشاميون غالباً لا يميلون إلى هذا التراث العربي القديم ، لاتصاله بالإسلام الذي يمثله الخليفة عدوهم الأول . وهكذا ستراهم يشاركون المصريين في دعواتهم إلى التحرر والخلاص من كل ضغط وعسف ، ولكننا ستراهم في

(١) انظر : تاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان ج ٤ ص ٥٥ وقرأ في الصحافة المصرية : تطور الصحافة المصرية للدكتور إبراهيم عبده .

(٢) انظر : تاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان ج ٤ ص ٥٦ - ٥٧ وقرأ بتوسع في : تطور الصحافة المصرية للدكتور إبراهيم عبده .

الوقت نفسه لا يضيّقون بالأوربيين ضيق المصريين ، كما نراهم لا يهتمون بما هو عربى اهتمام المصريين : بل نراهم يحاولون لإحلال فكرة الوطن محل فكرة الخلافة ، والاستعاضة بالدعوة إلى التحرر من الخليفة عن الدعوة إلى التحرر من الاستعمار . وليس من شك أنه قد كان وراء كل ذلك خصوصيتهم العنيفة للخليفة . وكراهيتهم لكل ما يرتبط بالخلافة ولو من بعيد^(١) .

ومهما يكن من أمر . فقد أسهموا بمجهود مشكور فى إنضاج الوعى ، وتطوير الصحافة ، وإدخال بعض الفنون إلى مصر . كما كان لما استلزمته صحفهم وصحف إخوانهم المصريين من مطابع ، أثر كبير فى نشر الثقافة بصفة عامة .

وفى هذه الفترة كان قد جاء إلى مصر جمال الدين الأفغانى بأرائه الإصلاحية ودعوته التحررية ، ورأى فيه المصريون ، وإخوانهم الشاميون قوة تعين على ما يرجوه الجميع ، فالمصريون رأوا فيه الزعيم المسلم الداعى إلى الإصلاح الدينى والاجتماعى فتحمسوا له وتأثروا به ، والشاميون رأوا فيه الزعيم السياسى المناهض بالحرية ومقاومة الطغيان فالتفوا حوله وأفسحوا فى صحفهم له . وهكذا كانت حركة فكرية أدبية نشطة كان لها أثرها الحمود فى اللغة والأدب كما سئرى ذلك فى حينه إن شاء الله . ولعل مما يرتبط بما كان من منضجات للوعى ، تلك الجمعيات الثقافية المتعددة التى كانت مجالا لتبادل الآراء ، ونشر الأفكار . وبث الوعى ، واتساع رقعة الثقافة على وجه العموم . هذا بالإضافة إلى ما كان لها من أثر فى إتاحة الفرصة للألسنة لتمرير على الخطابة وتحميد القول وتطويع اللغة . ومن أشهر تلك الجمعيات « الجمعية الخيرية الإسلامية » التى أنشئت بالإسكندرية أولا سنة ١٨٧٨ ، وكان من عمدتها عبد الله النديم . خطيب الثورة العربية^(٢) .

(١) تطور الرواية العربية للكتور عبد المحسن بدر ص ٢٨ - ٢٩ .

(٢) تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ٧٨ وما بعدها .

٤ - الثورة الأولى :

وكانت السنوات الأولى من عهد إسماعيل سنوات هدوء نسبي ، قد أفاد منه الرواد المصريون ، في تثقيف الشعب قدر الطاقة ، وإنضاج وعيه ما أمكن . وقد كان مما ساعد على هذا الهدوء النسبي ، ارتفاع أسعار القطن المصرى نظراً للإقبال عليه في الأسواق العالمية ، بسبب الحرب الأهلية في أمريكا^(١) . وكان إسماعيل في تلك السنوات يمثل الحاكم المستبد ، ويساعده على استبداده انشغال الناس عنه ، بين رواد فكر ينشرون العلم ويسرون الثقافة وينفضون الغبار عن التراث ، وبين ملاك جدد يحاولون أن يربحوا لأنفسهم بعض ما يعوض خسائر الماضي .

إلا أن المسألة ما لبثت أن تأزمت في الفترة الأخيرة من عهد إسماعيل ، فقد كسدت الأسواق ، وكثر الدائنون ، وازداد النفوذ الأجنبي ، وانكشف الغطاء عن الاستغلال ، والفساد والتبديد ، والاستهتار بمقدرات البلاد . وكانت القوى الشعبية قد بدأت تستعيد وجودها من أيام سعيد ، حين عاد الفلاحون يملكون الأرض ، وحين أبيع للمصريين أن يصلوا في الجيش إلى مراتب الضباط^(٢) وكانت مدرسة الحقوق قد نهت كثيرين إلى الحقوق والقوانين ، كما كانت هي ودار العلوم والجمعيات الثقافية قد شحذت الألسنة وأنضجت الأقلام ، كذلك كان « مجلس شورى النواب » وغيره من قاعات القول المختلفة ، قد أتاح للأصوات أن ترتفع ، كما سمحت الصحافة للأقلام أن تجول وتصول .

ومن هذا كله كانت حركة وعي متأجج أخذ مظهرين ، أحدهما فكري انعكس على اللغة والأدب ، والآخر سياسى أدى إلى ثورة عسكرية شعبية في عهد توفيق ، تلك الثورة التي تعتبر الأولى في تاريخنا الحديث ، والتي قادها

(١) تاريخ مصر من الفتح العثماني لسليم حسن وعمر الإسكندري ص ٢٤٤ - ٢٤٥ .

(٢) المصدر السابق ص ٢١٤ .

الزعيم المصرى العظيم أحمد عرابى^(١).

ومعروف أن تلك الثورة قد تآمرت عليها خيانات شتى ، وانتهت بها إلى الفشل ونفى عرابى وأصحابه ، لكن من المؤكد أن هزيمة الثورة العرابية لم تهزم الوعى القومى فى مظهره الفكرى والسياسى ، فقد ظل هذا الوعى حياً نامياً متطوراً حتى أوصل إلى ثورة ٢٣ يوليو ، ومهد لانتصاراتها الفكرية والسياسية جميعاً .

(١) اقرأ عن هذه الثورة المجيدة . الثورة العرابية لعبد الرحمن الرافعى .

الأدب وحركة الإحياء

ليس من شك في أن العوامل المختلفة التي نمت الوعي وأنضجته ، كانت ذات آثار واضحة في أدب تلك الفترة ، كما كان للوعي نفسه أعظم الأثر في خروج الأدب من طور إلى طور . وانتقاله إلى مرحلة جديدة ذات سمات واضحة ، فالوسائل السالفة الذكر ، قد طوعت اللغة وقومتها إلى حد كبير ، ففتحت لها ميادين كانت مغلقة أو مجهولة من قبل ، وغذتها بموضوعات وأفكار وقضايا ، ووجهتها حياة ومرونة . ومنحتها قابلية للتعبير عن كثير من النواحي الفكرية والوجدانية . كما أن الوعي نفسه قد نغز الواعين من المستوى الذي كان قد وصل إليه الأدب في العصر التركي ، وامتد ظله الكثيب إلى الفترة التي تلتها ، كذلك حمل الوعي على البحث عن التراث ونفض الغبار عن روائعه . وكان لإحياء التراث على هذا النحو ، أثر كبير في إخراج الأدب من عصور الظلمات إلى عصور النور . وسوف يتضح ذلك بتفصيل القول في كل نوع أدبي على حدة .

أولاً - الشعر :

- الاتجاه التقليدي وبعض لمحات التجديد :

لم يكن من الممكن أن يتخلى كل الشعراء عن الطريقة التقليدية ، التي غلبت في الفترة السابقة . فقد وجد في هذه الفترة كثير من الشعراء ، ممن عاشوا على تراث الفترة السابقة ، وتلمذوا على بقايا العصر التركي ، لهذا نجد طائفة منهم لم يؤثّر وعي الفترة كثيراً عليهم . ولم يخرجهم تماماً عن تقليديهم فظلوا ينظمون الشعر على تلك الطريقة التقليدية ، السائرة في اتجاه الضحالة والتستر بالمحسنات والألاعيب كثيراً ، والآخذة بشيء من روح الشعر قليلاً . وقد كان أكثر هؤلاء الشعراء يتخذون الشعر وسيلة لكسب العيش ، ومن

هنا التصقوا بالولادة والحكام والرؤساء ، مداحين ومجاملين ؛ فكثرت في شعرهم المدح الفاتر ، وتسجل المناسبات التافهة ، التي تصل إلى التهنئة بمولود أو ختان غلام ، ولم يحققوا تطويراً يذكر في ميدان الشعر . وهكذا جاء شعرهم متردداً بين جانبي التقليدية ، اللذين شهدتهما الفترة السابقة ، ممثلين في الشيخ الدرويش والشيخ العطار . أى أن هؤلاء التقليديين من شعراء فترة الوعي ، لم يكونوا واقفين شعرهم على المحسنات والألاعيب الساترة للتهافت ، كما لم يكونوا صارفين له إلى محاكاة القديم الجيد ، بل كان شعرهم مزيجاً من هذا وذلك على تفاوت في الدرجة بين شاعر وآخر ، بل على تفاوت في الدرجة بين قصيدة وأخرى من قصائد الشاعر الواحد .

ومن هذه الطائفة من الشعراء التقليديين الخالصين ، الشيخ على أبو النصر^(١) ، والشيخ على الليثي^(٢) . فالشيخ على أبو النصر مثلاً ، ينظم أبياتاً على شكل لغز حول حرف التعريف «أل» فيقول في بعد تام عن الشعر وحقيقته :
إذا كنت في الآداب سيد من درى وفي محكم الألفاظ أحسن من يدرى
فما كلمة فيها كلام وإنها لفي غاية الإشكال ياغرة الدهر
هى الحرف من حرفين واسم بمدة كذا الفعل منها لا يغيب عن الفكر
وفي قلبها في الأصل بعض فوائد ولكنه لا زال في حيز الهجر
وغايتها بدء لها عند ذى النهى وجملتها تأتيك في النظم والنثر^(٣)

وهو كذلك يتحدث عن مجلس النواب وأعضائه ، فلا يشغل نفسه إلا بالتأريخ لدورة من دورات انعقاده ، وهو يغالى في إظهار مهارته في هذا التأريخ ، فيجعل الشطرة الأولى من كل بيت ترمز بحروفها إلى التاريخ الإفرنجي وهو سنة ١٨٧٩ ، والشطرة الثانية من كل بيت ترمز إلى التاريخ

(١) اقرأ عن هذا الشاعر في : مقدمة ديوانه ، ترجمة بقلم أحمد خيرى ، وفي لويس شيخو

ج ٢ ص ١٣ - ١٦ .

(٢) اقرأ عنه في : تاريخ الآداب العربية للويس شيخو ج ٢ ص ٩٨ - ٩٩ . وفي :

تاريخ آداب اللغة العربية بلحورجى زيدان ج ٤ ص ٢١٩ - ٢٢٠ ، وفي شعراء مصر وبساتينهم للعقاد

ص ٩٩ - ١١٠ . (٣) انظر : ديوان الشيخ على أبو النصر ص ٩٠ - ٩١ .

العربي ، وهو سنة ١٢٩٦ . وفي ذلك يقول في ركافة وتهافت لاتغني عنهما
حلية التأريخ :

أعدُّ لى ذكر من وعت الإمارة لأجمعهم ، وما احتاجت أمانة
منار الفضل إن دعت الدواعى سراة الملك أركان الإدارة
لهم فى كل ناشئة ثبات وتديبر به ازدهت الوزارة
هم البصراء حيث تكون شورى لأنواع لهم فيها استشارة ^(١)

وهو أيضاً يمدح النبى صلى الله عليه وسلم ، فيثقل القصيدة بألوان من
الجناس توشك أن تقعم هذه الحلية البديعية بين كل كلمتين ، وهذا فى
تكلف وتعسف يتنافى مع روح الشعر . وفى ذلك يقول :

حادى العيس نحو سربى سربى علّ يوما ينال فيه العلاءُ
واحدها وحدها ودعنى ووجدى إذ لأشجانها يهبجُ الحداء
وتمسك بطيب طيبة وانزل بحمى تحتمى به الأنبياء
يا حياة النفوس حبك حسبي ولدائى العضال نعم الدواء
أولنى ما به تلافى تلافى أنا ممن له إليك التجاء
إن فى الظن أن يقينى يقينى من لظى، حيث فى غدٍ بي يجاء ^(٢)

ثم هو بعد ذلك يقول بعض النماذج القليلة التى لا تعتمد على الألغاز،
ولا التأريخ ولا المحسنات مع اشتهاها على روح الشعر . ومن هذه النماذج القليلة
قوله يصف كأساً أهديت إليه :

أهدى الحبيب لمن أحب قدحاً تحلى بالذهب
لو أفرغت فيه الطلا لأطل ينظره الحبيب
قد راق منظرُ حسنه ودعا له داعى الطرب
لما نظرت لشكله فى رسم تيجان العرب
قبيلته وقبيلته ووعده بنت العنب ^(٣)

(١) انظر : المصدر السابق ص ١٠٩ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٨ - ٩ .

(٣) المصدر نفسه ص ٢٠ .

ويمكن أن نرى شبيهاً بكل ذلك ، في شعر الشيخ على الليثي ، ومن سار في نفس الطريق من الشعراء التقليديين الخالصين .

على أن بعض التجديد قد ظهر كومضات مضيئة خلال أشعار بعض التقليديين فجاء شعرهم - في جملته - تقليدياً كسابقهم ، غير أنه امتاز عن شعر أولئك الشيوخ ، بأنه لم يكن تقليدياً خالصاً . وهذه الطائفة الثانية كانت تتألف من نفر ممن أتيح لهم قدر من الثقافة الجديدة ، أو أتيح لهم حظ من الاتصال بحياة أكثر رحابة وأعظم انفساحاً . ويأتي في طليعة هؤلاء صالح مجدى ، الذى عرفناه في أواخر الفترة السابقة يجارى أستاذه رفاعه في نظم القصائد الوطنية وأولى محاولات الأناشيد الحماسية ^(١) ؛ فنحن نراه في هذه الفترة - فترة الوعى - يلتفت إلى بعض الموضوعات السياسية والاجتماعية ، فيقول فيها شعراً ناقداً ، يدل على وعى وصدق حس . ومن ذلك حديثه عن تغلغل الأجانب في البلاد واستئثارهم بعدد من مناصبها ، واستنزافهم لكثير من مواردها ؛ الأمر الذى تفاقم على عهد إسماعيل . وكان صالح مجدى في مثل هذا الشعر ، يعبر عن روح كل مصرى وثورته ، حيث يقول :

إذ ما زمانى بالقنا والقواضب	على سطا في مصر سطوة غاضب
حملتُ على أبطاله ببسالة	وبددهم في شرقها والمغرب
ولى معه منذ الفطام وقائع	بأسرها تبيض سود الذوائب
ومن عجب في السلم أنى بموطنى	أكون أسيراً في وثاق الأجانب
وأن زعيم القوم يحسب أننى	إذا أمكنتنى فرصة لم أحارب
وأنى أغضى عن مساو عديدة	له بعضها يقضى بخلع المناكب
وهل يُجعل الأعمى رئيساً وناظراً	على كل حربى لنا في المكاتب
ومن أرضه يأتى بكل ملوث	جهول بتلقين الدروس لطالب
ويغتتم الأموال لا للمنافع	تعود على أبنائنا والأقارب

(١) راجع ما كتب عن ذلك في الفصل السابق . (مبحث ١ - الشعر) .

ولا ينثنى عن مصر في أى حالة إلى أهله إلا بملء الحقائق
 فبينوا عن الأوطان فهي غنية بأبنائها عن كل لاه ولاعب^(١)
 بل إننا نرى صالح مجدى في بعض قصائده يهاجم إسماعيل هجوماً
 عنيفاً ، ويذكر استهتاره ، وتبديده لأموال الدولة على فجوره ولذائذه
 الرخيصة ، ثم يدعو الشاعر المصريين إلى التنبه واليقظة ، بل يحثهم على
 الثورة ؛ وفي ذلك يقول :

رمى بلادكم في قعر هاوية من الديون على مرغوب جوسيار
 وأنفق المال لا بخلا ولا كرمًا على بغي وقسواد وأشرار
 والمرء يقنع في الدنيا بواحدة من النساء ولم يقنع بمليار
 ويكتفى ببناء واحد وله تسعون قصرًا بأخشاب وأحجار
 فاستيقظوا لا أقال الله عثرتم من غفلة ألبستكم ملابس العار^(٢)

كذلك نرى صالح مجدى كأستاذة رفاعه، يتناول بالوصف بعض المخترعات
 الحديثة التي عرفتها تلك الفترة . ومن ذلك قصيدة في الباخرة ، التي سماها
 « الوابور »^(٣) . وأغلب الظن أن افتتاح قناة السويس ، وما سار بها من
 بواخر ، كان من أسباب الالتفات إلى مثل هذا الموضوع من مثل هذا
 الشاعر المستنير ذى الومضات التجديدية .

ويمكن أن يعد كذلك محمود صفوت الساعاتي^(٤)، من هؤلاء الشعراء
 المستنيرين ذوى التقليدية غير الخالصة ؛ وذلك أنه بالإضافة إلى شعره الكثير
 الذى يتحرك في نطاق التقليدية بجانبها، من ضحل يستخدم كثيراً من ألوان

(١) انظر : ديوان صالح مجدى ص ٢٢ - ٢٤ .

(٢) المصدر السابق ص ١٨٠ .

(٣) اقرأ قصيدة « الوابور » في ديوان صالح مجدى وقارنها بقصيدة مشابهة لرفاعة في :
 مناهج الألياب المصرية .

(٤) اقرأ عنه في : الآداب العربية للويس شيخوخ ج ٢ ص ١٧ - ١٨ ، وتاريخ آداب
 اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ٢١٧ ، وأعلام من الشرق والغرب لمحمد عبد الغنى حسن
 ص ٤٠ .

البدیع والألاعيب ، إلى جزل يحوى كثيراً من روح الشعر — نقول إنه بالإضافة إلى هذا الشعر ، التقليدى بجانبه ، له بعض النماذج ذات الومضات ، الفنية الذكية . ولعل أهم هذه الومضات ، روح الدعابة والفكاهة المصرية ، التى تصل أحيانا إلى ما يشبه الرسم « الكاريكاتورى » . وبعض النماذج التى قدمها صفوت الساعاتى من هذا الشعر ، يمكن أن يعد مؤسسا للشعر الفكاهى فى الأدب الحديث . ومن تلك النماذج قصيدته التى يداعب فيها بعض الشيوخ النحاة ، الذين كانوا فى نظره يعيشون على مضغ المصطلحات ولوكها دون جدوى . وفى القصيدة يعرض الشاعر باستخدام مصطلحات النحاة ، ويقدم بعض التراكيب والصور الضاحكة ، التى ترد هنا على مسئولية صاحبها ، وناقل الكفر ليس بكافر . . يقول الساعاتى :

إذا ارتفعت بالنحو أعلام علمنا	جعلنا جواب الشرط حذف العنّام
ليعلم من بالنصب يرفع نفسه	بأن حروف الخفض غير الجواز
ويعلم من أعياه تصريف إسمه	بأن صرفناه كصرف الدراهم
نُصبنا على حال من العلم والعلا	وكنا على التمييز أهل المكارم
لأننا رأينا كل ثور معمم	يكلف قرنيه بنطح النعائم
يَجُرُّ من الإدلال فضل كسائه	كأن الكسائي عنده غير عالم
إذا نظر الكراس حرك رأسه	وصاح : أزيد قام أم غير قائم
وقال : المنادى إسمُ شرط مضارع	وظرف زمان ، نحو جاء ابن آدم
وجمعك للتكسير إسم إشارة	كقولك فام الشيخ فوق السلام ^(١)

٢ - ظهور الاتجاه المحافظ البياني :

وفى الوقت الذى كانت فيه هذه الطائفة من الشعراء ترتبط بالاتجاه التقليدى على اختلاف بينهم فى نسبة هذا الارتباط ، ومع اتضاح لبعض ملامح التجديد عند البعض ، مما جعل التقليدية خالصة عند أمثال الشيخ على أبى النصر والشيخ على الليثى ، وغير خالصة عند أمثال صالح مجدى وصفوت

(١) انظر : ديوان الساعاتى ص ١٧٣ - ١٧٤ .

الساعاتى ؛ نقول فى هذا الوقت كانت طائفة أخرى من الشعراء ، قد نما وعيها أكثر ، وصارت نفرتها من الاتجاه التقليدى أشد . ورأت هذه الطائفة أن المثل الشعرى ، ليس ما خلفته عصور التخلف ، وأن التشبث بالألاعيب اللغوية والمحسنات البديعية ، يجعل حقيقة الشعر تفلت من قبضة الشاعر .

وقد كانت هذه الطائفة الثانية تجمع - غالباً - بين شيئين ، لم يتهيأ للطائفة الأولى . وأول هذين الشيئين ، هو عدم إلحاح الحاجة عليها للتكسب بالشعر ، تلك الآفة التى من شأنها أن تشد الشاعر إلى حاكم أو غنى ، وتجعله يقول لا ما يرضى الشاعر نفسه ، بل ما يرضى الحاكم أو ولى النعمة . ومن هنا يكون الإكثار من شعر المدح الملقى . والمناسبات التافهة ، وما إلى ذلك مما لا يمس شعور الشاعر أو يصدر عن إحساسه الصادق . أما الشيء الثانى الذى كان - غالباً - يجمع بين هذه الطائفة الثانية من الشعراء ؛ فهو البعد شبه الكامل عن الثقافة التقليدية ، والقرب الشديد من الثقافة الحديثة ، هذا بالإضافة إلى الاتصال القوى بألوان من الحياة الحضرية .

هذان العاملان ، بالإضافة إلى عامل تقدم الوعى والنفرة من الأنماط التقليدية ؛ جعل هذه الطائفة من الشعراء تبحث عن مثل للشعر غير المثل المتخلف ، الذى غلب على نتاج التقليديين ، ولم يكن من المستطاع أن يكون المثل الأعلى هو الشعر الأوروبى ؛ وذلك لأنه لم يكن قد ترجم منه إلى العربية حتى ذاك الوقت ما يمكن أن يلفت النظر ، هذا بالإضافة إلى ما كان من توجس - فى تلك الفترة - من هذه الوافدات الأجنبية ، التى ترتبط بهؤلاء الأجانب الممثلين للعدوان فى كثير من مظاهر الحياة المصرية . وهكذا لم يكن أمام تلك الطائفة من الشعراء الواعين الموفورين ذوى الثقافة والحياة العصرية ؛ إلا الشعر العربى القديم ، فى صورته البيانية الجيدة ، التى خلفتها عصور الازدهار فى المشرق والأندلس .. وكان ذلك متفقاً تماماً مع روح الفترة ، تلك الروح الواعية ، الباحثة عن أمجاد الماضى العربى المشرق ، لتتكئ عليها الأمة فى كفاحها ، ولتجمع بها شملها ، وتقوى من

عزيمتها ، وتواجه بذلك كله مزاعم من ينكرون أصالتها وقوتها ويريدون أن يسلبوا كل مقدراتها . وقد تجلت هذه الروح بشكل آخر في حركة إحياء التراث ، التي قامت بها جمعية كجمعية المعارف^(١) .

هذا ، وقد كان في طليعة هذه الطائفة من الشعراء : البارودي^(٢) وإسماعيل

(١) راجع ما كتب عن ذلك في المقال رقم ٢ من هذا الفصل .

(٢) ولد بمصر سنة ١٨٣٨ ، وكان أبوه من أمراء المدفعية في عهد محمد علي ، ثم كان مدرراً لبربر ودفن في السودان . وقد توفي الوالد ومحمود في الثانية عشرة من عمره ، ولكن أهله قاموا بعد أبيه بواجب تربيته ، فألحق بالمدرسة الحربية ، وحين نحرح لم يجد عملاً عسكرياً ؛ لأن البلاد كانت تحتاز محنة عباس وسعيد اللذين رجعا بالبلاد إلى الخلف . وقد انتهز محمود الفرصة فأكب على قراءة الأدب والشعر . ثم سافر إلى الآستانة وعمل بها في وزارة الخارجية . وحين زار إسماعيل تركيا سنة ١٨٦٣ اختار البارودي في حاشيته ، فعاد معه إلى مصر ، ثم عين في سلاح الفرسان ، وسافر إلى فرنسا مع بعض الضباط ليشاهدوا استعراض الجيش الفرنسي السنوي ، وانتهاز الفرصة فسافر إلى إنجلترا . وحين شبت ثورة ضد تركيا في جزيرة كريت سنة ١٨٦٦ ، رأى إسماعيل أن يساعد تركيا بفرقة مصرية ، وسافر البارودي ضمن ضباط هذه الفرقة . وحين أعلنت روسيا الحرب على تركيا سنة ١٨٧٧ ، أمدت مصر دولة الخلافة بعون عسكري ، كان البارودي ضمن قواده . وحين رجع إلى مصر عين مديراً للشرقية ، ثم محافظاً للعاصمة . وفي عهد توفيق عين البارودي وزيراً للأوقاف ، ثم وزيراً للحربية . ولكن البارودي ما لبث أن استقال ، ثم عاد وزيراً ، بل أسندت إليه رئاسة الوزراء . وحين شبت ثورة عرابي ، انضم إليها ، ولما أحفقت نتيجة للخيانات من خصوصها وللعذر من الخديو والإنجليز ؛ قدم إلى المحاكمة ، ثم نفي إلى سرنديب ، وظل بها سبعة عشر عاماً وبضعة أشهر . وأخيراً صدر العفو عنه سنة ١٩٠٠ ، فرجع إلى مصر ، وتوفي سنة ١٩٠٤ . وقد خلف ديواناً طبعته من بعده أرملة ، كما خلف مختارات من الشعر العربي لثلاثين شاعراً ، وقد طبعها كذلك أرملة بعد وفاته .

اقرأ عنه في : مقدمة ديوانه طبعة دار الكتب ، بقلم الدكتور محمد حسين هيكل ، وشعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي للعقاد ، وفي الأدب الحديث لعمر الدسوقي ، والبارودي لعمر الدسوقي ، والأدب العربي المعاصر في مصر للدكتور شوقي ضيف ، ومهرجان البارودي ، وهو مجموع الأبحاث والدراسات التي أقيمت في المهرجان الذي أقامه مجلس رعاية الفنون والآداب .

صبرى^(١) وعائشة التيمورية^(٢) وإن كان البارودى أوضح الجميع أخذاً بهذا الاتجاه الجديد ؛ فهو أقواهم شاعرية ، وأعلاهم قامة ، وأغزرهم نتاجاً ، وأبعدهم عن التقليدية التى غلبت على كثير من شعراء تلك الفترة . ومن هنا يعتبر البارودى - بجدارة - رائد هذا الاتجاه الذى اتجه بأسلوب الشعر . إلى الأسلوب القديم المشرق الحى ، البعيد عن التهاافت والتستر بالمحسنات ، فهو مؤسس الاتجاه المحافظ البيانى فى الشعر الحديث . وليس المراد بالمحافظة أى لون من التقليدية أو المحاكاة بمعناها الردى ، الذى تلقى معه الشخصية أو تغلق العيون والمشاعر عما يحيط بالشاعر ويمس نفسه ، وإنما المراد بالمحافظة اتخاذ النمط العربى المشرق مثلاً أعلى فى الأسلوب الشعرى . وهذا النمط تمثله تلك النماذج الرائعة من الشعر ، التى خلفها قمم الشعراء فى عصور الازدهار

(١) ولد بالقاهرة سنة ١٨٥٤ لإحدى الأسر المتوسطة ، وتعلم بمدرسة المبتدیان ، ثم بمدرسة الإدارة ، ثم أرسل فى بعثة إلى فرنسا حيث نال ليسانس الحقوق من كلية إكس سنة ١٨٧٨ ، وتنقل بعد عودته فى مناصب القضاء ، ثم عين محافظاً للإسكندرية ، ثم رقى وكيلاً لوزارة العدل بعد ثلاث سنوات ، وظل بهذا المنصب حتى أحيل إلى المعاش سنة ١٩٠٧ . وكان منذ حداثة مولعاً بالأدب والشعر ، فلما أتيحت له فرصة الفراغ من المناصب الرئسية خلص لشعره وفنه حتى توفى سنة ١٩٢٣ ، وقد خلف ديواناً .

اقرأ عنه فى : شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ، وفى الأدب الحديث لعمر الدسوق ، والأدب المعاصر فى مصر للدكتور شوق ضيف .

(٢) ولدت بالقاهرة سنة ١٨٤٠ فى بيت الأسرة التيمورية ، والوالدها إسماعيل تيمور باشا ، كان يرأس القلم الأوروبى فى ديوان الخديوى ، ثم كان رئيساً للديوان الخديوى كله ، وتلقت مختلف العلوم العربية فى بيت الأسرة على كبار الأساتذة ، كما تعلمت الفارسية والتركية . وقد اتجهت إلى الأدب والشعر فى سن مبكرة ، ولكن الحياة الزوجية ومسئولية الأمومة عوقتها حيناً ، ثم ما لبثت أن انصرفت إلى هوايتها بعد وفاة زوجها واضطلاع ابنتها بشئون البيت . وقد ظلت تكتب الشعر بالعربية والفارسية حتى توفيت سنة ١٩٠٢ . وقد خلفت ديواناً فى كل من اللغتين .

اقرأ : الترجمة التى كتبها لها حفيدتها أحمد كمال زادة فى صدر ديوانها ، واقرأ عنها الأبحاث التى كتبها الدكتورة بنت الشاطىء والدكتورة سهير القلماوى والقصاص محمود تيمور ابن أخيها .

في المشرق والأندلس ، من أمثال أبي تمام والبحرئى والمتنبي من المشاركة ، وابن زيدون وابن خفاجة من الأندلسيين . والمراد بالبيانية ، إبراز الجانب البياني في الشعر بشكل واضح والاعتماد عليه أساساً كعنصر من أهم عناصر الجمال فيه ؛ حتى ليقدم الجانب البياني على الجوانب المتعددة الأخرى ، التي يمكن أن يتألف منها نسيج الشعر ، كالجانب الذهني^(١) والجانب العاطفي^(٢) وما إليهما .

وقد كان هذا الأسلوب المحافظ البياني بعد ذلك وسيلة تعبير عن حياة الشاعر الخاصة وأحاسيسه الذاتية ، ثم عن قضايا بلده ومشكلاته القومية . وأخيراً كان وسيلة لتسجيل بعض أحداث العصر ، الخارجة عن نطاق الذات والوطن . وهكذا لم يكن استخدام الأسلوب المحافظ البياني ، حاملاً للشعراء من أصحاب هذا الاتجاه على حصر أنفسهم في أغراض الأقدمين أصحاب هذا الأسلوب في الأصل ، وإنما كان أسلوباً حياً مشرقاً ، قد اختير للتعبير عن أغراض تشبه أغراض الأقدمين حيناً ، وتختلف عنها في كثير من الأحيان . على أن الشاعر من أصحاب هذا الاتجاه كان يتخذ من العالم العربي القديم عالماً مثاليّاً ، يخفق له قلبه ، ويهيم به خياله ، ويشد إليه وجدانه ؛ لأنه عالم الآباء الأماجد والتاريخ العريق ، والدولة العربية الإسلامية الغالية . ومن هنا كان يستمد الشاعر كثيراً من صوره من هذا العالم ، بل يجمع بعض الألوان والخطوط من الصحراء ، فيرسم خيامها وكتبانها وبانها ، ويتغنى بهند وأسماء وسعاد والرباب ، ويبكي الرسوم والأطلال ، ويذكر أماكن تعود ذكرها الشاعر القديم كالعقيق ونجد ، ويشبه الحبيبة بنفس طريقة ذاك الشاعر القديم ، فيجعل قوامها غصناً ، وإشراقها بدرأً ، ونفرتها ظيلاً . ويتخذ

(١) هذا الجانب يغلب على نسيج الشعر الذي يمثلته شكرى والمازنى والعقاد ، وهو الاتجاه الذي

يسمى « مدرسة الديوان » .

(٢) هذا الجانب يغلب على نسيج الشعر الذي يمثلته أبوشادى وعلى طه وناجى والهمشري ، وهو

الاتجاه الذي يسمى باسم « مدرسة أبولو » .

الشاعر من أصحاب الاتجاه المحافظ ذلك كله، رمزاً إلى صور جديدة وتعبيراً عن معان حديثة ، وهو في ذلك صادق غالباً ، إذا استثنينا ما يكون من رياضة القول في أول عهود التأدب ، نعم هو صادق مع نفسه ومع فنه ومع طبيعة عصره ، ذلك العصر الذي عرفنا أنه كان مشدود الوجدان إلى الماضي العربي العظيم ، وإلى تراثه الجيد المشرق (١) .

ومهما يكن من أمر ، فقد استطاع هذا الأسلوب أن يعبر — في تلك الفترة — عن الشاعر وحياته وتجاربه ، وعن وطن الشاعر ومشكلاته وقضاياها . بل استطاع أن يسجل بعض الأحداث الكبيرة التي وقعت خارج الشاعر وبعيداً عن وطنه . وقد أدى هذا الاتجاه الشعري كل ذلك بتوفيق ، وصل أحياناً إلى حد الروعة ، ونقل الشعر العربي الحديث معه إلى النور والحياة (٢) . فالبارودي مثلاً يعبر عن تجربة البعد عن الوطن والحنين إلى الأهل والأحباب ، أيام كان بعيداً عن مصر ليشترك في حرب البلقان فيقول :

هو البين حتى لا سلام ولا ردُّ	ولا نظرة يقضى بها حقُّه الوجدُ
ولكنَّ إخواناً بمصر ورفقة	نسوا عهدنا حتى كأن لم يكن عهد
أحن لهم شوقاً على أن دوننا	مهامه تعيا دون أقر بها الرُّبْد
أفي الحق أنسا ذاكرون لعهدكم	وأنتم علينا ليس يعطفكم ود
فلا تحسبوني غافلا عن ودادكم	رويداً ففا في مهجتي حجر صلد
هو الحب لا يشنيه نأى وربما	تأرجح من مس الضرام له السد (٣)

وهو يصور حال مصر قبل الثورة العرابية ، وما ضاقت به من تأزم

(١) راجع ما كتب عن روح هذه الفترة في المقالات التمهيدية من هذا الفصل ، وخاصة المقال

رقم ٢ — إحياء التراث العربي .

(٢) اقرأ شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ، في حديثه عن البارودي ، واقرأ مقدمة ديوان البارودي

يقلم الدكتور محمد حسين هيكل .

(٣) ديوان البارودي ج ١ ص ١٦١ وما بعدها .

وفساد أرق المواطنين ، وفزعهم ، ويتوقع الفرج وانكشاف الغمة ، لكن
بجد السيف ، فيقول :

تنكرت مصر بعد العرف واضطربت قواعد الملك حتى ريع طائرته
فأهمل الأرض جرّاً الظلم حارثها واسترجع المال خوف العدم تاجرته
واستحكم الهول حتى ما يبيت فتى في جوشن الليل إلا وهو ساهره
يا نفس لا تجزعي فالخير منتظر وصاحب الصبر لا تبلى مرائره
لعل بلجة نور يستضاء بها بعد الظلام الذي عمت دياجره
إنى أرى أنفساً ضاقت بما حملت وسوف يشهر حد السيف شاهره^(١)

بل إنه يحرض فعلا على الثورة والحرب ، وانهاز الفرصة لحصد رؤوس
الحكام الدخلاء الظالمين ، فيقول :

فيا قوم هبوا إنما العمر فرصة وفي الدهر طروقُ جمة ومنافعُ
أصبراً على مس الهوان وأنتم عديد الحصى ؟ إننى إلى الله راجع
وكيف ترون الذل دار إقامة وذلك فضل الله في الأرض واسع
أرى أروساً قد أينعت لحصادها فأين ولا أين السيوف القواطع
فكونوا حصيداً خامدين أو افزعوا إلى الحرب حتى يدفع الضيم دافع
أهبت فعدا الصوت لم يقض حاجة إلى ، ولبيان الصدى وهو طائع
فلم أدر أن الله صور قبلكم تماثيل لم تُخلق لمن مسامع
فلا تدعوا هذى القلوب فإنها قوارير مخي عليها الأضالع^(٢)

وهو بعد ذلك يتجاوز تحاربه النفسية الذاتية ، وقضايا وطنه القومية ،
ليحدثنا عن تلك الأرض النائية ببلاد البلقان ، وما جرى عليها من حرب
بين الروس والأتراك ، فيقول :

وأصبحت في أرض يحار بها القمطاً وترهبها الجنان وهى سوارحُ
بعيدة أقطار الدياميم لو عدا سليك بها شأواً قضى وهو رازح

(١) المصدر نفسه ج ٢ ص ١٢٨ .

(٢) المصدر نفسه ج ٢ ص ٢١١ وما بعدها .

تصبح بها الأصداء في غسق الدجى صباح النكالى هيبتها النوائح
تردت بسممور الغمام جبالها وماجت بتيار السيول الأباطح
فأنجدها للكاسرات معاقل وأغوارها للعاسلات مسارح
مهالك ينسى المرء فيها خلياه ويندر عن سوم العلا من ينافح
فلا جو إلا سمهري وقاضب ولا أرض إلا شمري وسابح
ترانا بها كالأسد نرصد غارة يطير بها فتى من الصبح لامح
مدافعنا نصب العدا ومشاتنا قيام تايها الصافنات القوارح
ثلاثة أصناف تقيهن ساقه حيال العدا إن صاح بالشر صائح
فلست ترى إلا كفاة بواسلا وجرد أنخوض الموت وهي ضوايح^(١)

وبمثل تلك النماذج ، عبر الاتجاه المحافظ البياني في توفيق واضح ، عن أغراض أرحب من تلك الأغراض التي عبر عنها الشعراء الأقدمون ، وانفسح لتسجيل نبضات الشاعر الحديث ، وقضايا وطنه وكبريات أحداث عصره . ولم يستلزم هذا الأسلوب المحافظ البياني ، حصر الشاعر في نطاق الأغراض التي كان يعبر عنها هذا الأسلوب في العصور القديمة ، بل إن التزام منهج القصيدة العربية واستخدام بعض الصور القديمة ، والألوان البدوية الصحراوية نفسها ، وما فيها من أماكن ونباتات وحيوانات — كالعقيق ونجد ، وكالحزامي والبهار ، وكالرثم والمها — لم تحل بين هذا الأسلوب ونقل كل ما أراد الشاعر المحافظ أن يعبر عنه من تجاربه الذاتية ، أو قضايا وطنه القومية ، أو الأحداث الإنسانية الخارجة عن ذات الشاعر وقضايا وطنه . وهذا إذا أخذنا هذه الصور والألوان العربية القديمة على أنها رموز للتعبير عن معالم نفسية ومادية جديدة . فالشاعر حين يقول متشوقاً إلى مسارح شبابه وأنسه بمصر :

أين ليلينا بوادي الغضا ذلك عهد ليته ما انتفضي
كنت به من عيشتي راضيا حتى إذا ولي عدمت الرضا

أيام هو وصباً كلما ذكرتها ضاق على الفضا^(١)

إنما يتخذ « وادى الغضا » رمزاً لأعز الأماكن على نفسه في مصر .
وبدبى أنه لا يريد وادى الغضا بمعناه الحرفي ، هذا المكان المعروف بشبه
الجزيرة العربية ، وإنما يريد باستخدام هذا الاسم بالذات ، استغلال
ما فيه من ظلال نفسية وشحنات عاطفية ، خلعها عليه الشعر القديم
والاستخدام العربى السالف . وقد لاءم ذلك ما كان من الشعور المسيطر
فى تلك الفترة ، وهو شعور الالتفات الوجدانى إلى ماضى العرب ومجدهم ،
والتعلق بكل ما يتصل بهم . . ومثل هذا الكلام يمكن أن يقال فيما
يستخدم الشاعر المحافظ البياني - فى ذاك الجيل - من أسماء أشخاص
وأشياء وأماكن ونباتات وحيوانات ، قد كثر ورودها فى الشعر العربى القديم .

وقبل ختام الحديث عن هذا الاتجاه الشعرى ، المحافظ البياني ، وماله
وما عليه فى فترة الوعى ، نسجل أن شعراءه لم يتخلصوا تخلصاً كاملاً
من كل عيوب التقليديين ؛ فقد تورطوا أحياناً - بنسب متفاوتة - فى
المحسنات والتأريخ وبعض الحملات البعيدة عن الصدق . ولكن ذلك كان
شيئاً ضئيلاً بجانب الطابع العام لاتجاههم ، الذى كان شيئاً آخر غير
اتجاه التقليديين .

ثانياً - النثر :

١ - الكتابة الإخوانية واتجاهها إلى التقليد :

كانت بعض ألوان النثر تميل إلى التقليد الذى خلفته عصور التخلف ،
من حيث التحرك فى أغراض ضيقة ، وتناول أفكار تافهة ، والعناية بقيود
البديع ، التى فى مقدمتها السجع والجناس . . وكان أكثر ألوان النثر أخذاً
بهذا الاتجاه التقليدى المتخلف ، هذا اللون الذى يمكن أن يسمى « الكتابة

(١) ديوان الباروتى ج ٢ ص ١٧٦ .

الإخوانية» ونعني بها تلك الكتابة التي تدور حول الإخوانيات ، والتي كانت مجال نشاط لطائفة من الأدباء التقليديين في تلك الفترة ؛ ممثلة في رسائل التهئة والاعتذار ، وقطع التكريظ والتقديم ، وما إلى ذلك من أغراض ، يغلب عليها الجانب الفردي أو الشخصي ، كما تبدو فيها سداجة الموضوع وتفاهة المعاني ، ثم تتزاحم بها ألوان البديع ، وخاصة الجناس والسجع . وكثيراً ما كان هذا اللون من الكتابة لا يكتفى باتخاذ ميداناً لتسابق الأدباء التقليديين ، ومجالاً لإبراز البراعة في الحيل اللغوية والحسنات البديعية ، بل يتجاوز ذلك إلى إظهار القدرة على حوك الألغاز ، وفهم الأحاجي . . . وقد ساعد على تكبير هذا اللون من النثر بكل تلك القيود ، وبعده عن الترسل والموضوعية ، انحصاره في دائرة ضيقة ومجال محدود ، قد لا يتجاوز اثنين يتراسلان . فهذا اللون بطبيعته بعيد عن الموضوعية ، ناء عن الجماهيرية ، صالح لترسب عيوب عصور التخلف عليه ؛ وتوقع التقليدية فيه . ومن هنا لم يتأثر هذا اللون من النثر بما كان في تلك الفترة من وعي نام فاضح ؛ قد أثر على كثير من ألوان الأدب الأخرى ، وظل هذا اللون - تقريباً - على الصورة التي كان عليها في العصر التركي وماتلاه ، إذا استثنينا شيئاً من صحة اللغة وسلامة التعبير ، والبعد عن اللحن والدخيل ، والخلوص من عدم استقامة التراكيب ، وما إلى ذلك من مظاهر بدأت تكسبها اللغة منذ الفترة السابقة ، وزاد حظها منها في الفترة التي نسوق عنها الحديث

ومن أمثلة هذه الكتابة الإخوانية ما كتبه الشيخ على أبو النصر ^(١) من منفلوط إلى أحد أصحابه بمصر ، حيث يقول : « إن أبهى ما تسر به نفوس الأجابة ، وأبهج ما يستضاء بنوره في دياجى المحبة ، دون ما رسمه يرابع المشوق ،

(١) اقرأ ترجمته في : مقدمة ديوانه بقلم أحمد خيرى ، وفي : الآداب العربية للويس شيخو

وأبدعه مما يحسن ويروق ، تشوقاً إلى اقتطاف ثمرات المسامرة ، وتشوقاً إلى أبيات بمحاسن البديع عامرة . ولما تشرف المحب بورود المخلق الأسنى ، الجامع بين رقة اللفظ ودقة المعنى ، كاد يرقص طرباً ، بعد أن قضى مما رآه عجباً ، وتناقت نفسه إلى التشبه بالأوائل ، وأين فهامة باقل ، من فصاحة سحبان وائل . وكرم أخلاق سيدى يقضى بغض البصر عن العيوب ، وكل ما استحسنه المحبوب محبوب ، وعين الرضا عن كل عيب كليله ، ولا حول فيما قضى الإله ولا حيلة ؛ فإني وجدت الرسائل لا تجدى إذا شط المزار ، ومعانقة الطيف لا تغنى متى عز الاضطبار ، غير أنى أمرت بأداء ما وجب ، ونسجت على منوال من تحلى بالأدب ، وركضت بجواد القريحة وقدحت زند فكرة ليست بالمستريحة . . . (١) » .

٢ - الكتابة الديوانية وميلها إلى الترسل :

وقد أدى تعريب الدواوين في تلك الفترة ، إلى اتساع المجال أمام الكتابة لتطور نفسها بعض الشيء ، فالكتابة الديوانية « كتابة رسمية » ، ومن هنا لا تتحمل - كثيراً - هذه الألاعيب اللغوية والمحسنات اللفظية ، التي من شأنها أن تغلف الركائز وتستتر التفاهة ، أو على الأقل تحدث جواً من التسلية والتفكه بين أصدقاء يتناولون أموراً شخصية وفردية تخصهم وحدهم . لذا نجد في الكتابة الديوانية - عموماً - ميلاً إلى الموضوعية واتجاهاً إلى الترسل ، وبعداً عن أبرز عيوب الكتابة الإخوانية . وليس الأمر أمر كاتب وكاتب فحسب ، بحيث يكون واحد يسير فقط على الطريقة التقليدية ويسير آخر على الطريقة المترسلة ، بل الأمر - أيضاً - أمر ميدانين للكتابة ، أو فنيين من فنونها ، هذا يميل إلى طريقة في الأداء ، وذلك يؤثر أخرى في التعبير . وقد وجدنا أديباً كعبد الله فكرى (٢) ، يكتب كتابات إخوانية بطريقة ،

(١) ديوان على أبو النصر ص ٢٠٤ - ٢٠٥ .

(٢) اقرأ ترجمته في : الآداب العربية للويس شيخو ج ٢ ص ٨٥ - ٨٧ ، وشعراء مصر

للمقاد ص ٧٨ .

ويكتب كتابات ديوانية بأخرى ، فهو حين يكتب فى المسائل الإخوانية ، يحنس ويسجع ويتكلف ما يتكلفه هؤلاء التقليديون ؛ ثم هو حين يكتب فى المسائل الرسمية يبسط ويترسل ، ويحنح إلى ما يحنح إليه المجددون . . وهكذا كانت الكتابة الديوانية ميداناً من الميادين التى ساعدت على تطور النثر وترسل الكتابة ، والتخلص من عيوب التقليدية المتخلفة^(١) . وهذا نموذج من كتابات عبد الله فكرى الديوانية . كتب به إلى الوزير رياض باشا ، يسجل له ما حدث فى مؤتمر المستشرقين الذى كان عبد الله فكرى قد شارك فيه مندوباً عن الحكومة فى جوتمبرج . . يقول عبد الله فكرى . . . « ثم أشير إلى فقمت ، وأنشدت قصيدة كنت أعدتها لذلك بعد ارتحالنا من باريس ، فأتتمتها فى الطريق ، وببضتها فى استكهولم ، فابتدأت أقول :

اليوم أسفر للعلوم نهاراً
وبدت لشمس نهارها أنوار
ومضيت فيها إلى آخرها ، وصفق الناس لكل من خطب ، وبالجملة لى لما أتممت الإنشاد . وخاطبى أناس منهم باستحسانها . . . وحضر كاتب المؤتمر على أثر الفراغ منها ، وسارنى يطلب نسخها ، فأخذها فى الحفلة . وخطب بعد ذلك أناس ، منهم المسيو " شفر " وافد فرنسا . وكانت هذه الحفلة خاصة بذلك ، لىس فيها تقديم موضوعات علمية . ثم قام الملك وودع الحاضرين ، وصافح البعض ، وصافحنا ، وقال : " حسناً " وانصرفنا ، وانقضت الحفلة ، ورفضت الجمعية . . »^(٢)

فإذا عرفنا أن عبد الله فكرى هو القائل فى تقرير الوقائع المصرية : « لا ريب أن كل من عرف القمدن ، وشم عرف التفنن ، وأخذ بنصيب من الفهم والتفطن ، كان أحب شىء إليه ، وأوجب أمر لديه ، أن يكون مطلعاً على وقائع مصره ، وعارفاً بما تجدد بين بنى عصره ؛ من حوادث الزمان ، وعجائب عالم الإمكان . . . »^(٣) أقول إذا عرفنا أن عبد الله فكرى هو قائل

(١) شعراء مصر للعقاد ص ٨٤ - ٨٦ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٨٤ - ٨٥ .

(٣) المصدر نفسه ص ٨٥ .

هذا الكلام ، عرفنا كيف كانت تخالف الكتابة الديوانية الكتابة الإخوانية مخالفة توشك أن تكون تامة ، وعرفنا أن المسألة لم تكن فقط اختلاف كاتب وكاتب في هذا الشأن ، وإنما كانت كذلك اختلاف ميدان وميدان ، أو نوع من الكتابة ونوع آخر .

٣ - المقالة ونشأتها :

لم يعرف أدبنا القديم هذا القالب الفنى للكتابة النثرية . وهو قالب « المقالة » وإن كان عرف شيئاً قريباً منه ، وهو « الرسالة » التى نراها فى بعض كتابات عظم مثل الجاحظ ، حيث تناول موضوعات محددة فى صورة مركزة ، تشبه - إلى حد كبير - شكل المقالة ، وإن لم تكن هى تماماً .

فالمقالة تتناول موضوعاً أكثر تحديداً ، وتعرضه بصورة أشد تركيزاً ، وهذا الموضوع يتصل بقضية حية ، ويتجه فيه الحديث إلى الجماعة ، ويخضع آخر الأمر فى أسلوبه لمقتضيات الصحافة ، التى نشأ معها هذا الفن ^(١) .

وهكذا جاء فن المقالة - فى الأدب المصرى - استجابة لضرورات سياسية واجتماعية ، ثم تطور نتيجة لهذا الوعى الذى كان ينمو وينضج فى تلك السنين ، من النصف الثانى من القرن الماضى . فقد وعى المصريون واقعهم بكل ما فيه من حاجات إلى الإصلاح السياسى والاجتماعى والدينى ، واتجه فريق من مثقفهم إلى الكتابة فى تلك الجوانب الإصلاحية العديدة ، متخذين من الصحافة - تلك الوسيلة الجديدة - أداة لتوصيل آرائهم وأفكارهم إلى مواطنيهم ، وبدعوا يكتبون بأسلوب قريب من الأسلوب التقليدى المزركش ، ثم أخذوا تدريجياً يتخلصون من ذلك إلى الترس ^(٢) ، فلم يكن من الممكن أن يتجهوا إلى جمهور المواطنين عن طريق الصحف ، بتلك اللغة المتكلفة المتلاعبة المتلوية الثقيلة ،

(١) انظر : أدب المقالة الصحفية للدكتور عبد اللطيف حمزة ج ١ .

(٢) المصدر السابق ج ١ ، ص ٢ .

لأنها عاجزة عن علاج المشكلات أولاً ، ثم لأنها لن تفهم من جمهور القراء ثانياً . وكان الوعي قد لفت الأنظار إلى التراث العربى النثرى المشرق ، وأدرك الرواد من الكتاب^(١) ما فى هذا النثر من ترسل وبساطة وحرية وقوة . وكان قد أذيع — ضمن ما أذيع من تراث — آثار نثرية جيدة ، يمكن أن تكون أنماطاً للكتابة التى يجب أن توجه إلى الجماهير عن طريق الصحف ، كبعض كتب ابن المقفع ، وكبعض آثار ابن خلدون ، فأخذ الرواد من المثقفين المصريين يكتبون موضوعات فى السياسة والاجتماع والدين ، بهذه اللغة الجانحة إلى الموضوعية والوضوح والترسل ، وهم فى ذلك مراعون لمقتضيات الصحافة وتحديد أنهرها ، ومستوى قرائها ، ووسائل تأنيها . فكانت من هذه الكتابات المقالات الحقيقية الأولى فى الأدب الحديث^(٢) .

وقد كان يؤازر المصريين ويشاركهم تلك الحركة ، إخوانهم من مهاجرى الشام المسيحيين ، كما كان يرودهم ويوجههم ، ذلك المصلح الغيور السيد جمال الدين الأفغانى . ومن كل تلك الظروف ولدت المقالة فى ألوانها السياسية والاجتماعية والدينية ، حيث وجدت موضوعات عامة تدعو إلى الكتابة ، ووجد جمهور كبير يتجه إليه الكتاب ، كما وجدت صحف تنقل هذه الكتابات إلى أكبر عدد من المثقفين ، وفيهم العاديون من المتعلمين ، بل وفيهم المستمعون للقراء من الأميين . وأخيراً حيث وجد فى التراث العربى — الذى بدأ الاهتمام به — نمط أسلوبى يمكن أن يحتذى فى الجانب التعبيرى على الأقل

وكان لهذا التحول من الموضوعات التقليدية الضيقة فيما يكتب أولاً ، ثم من الفرد إلى الجماعة فيمن يكتب إليه ثانياً ، أكبر الآثار فى أن اتخذت المقالة

(١) فى مقدمة هؤلاء الشيخ محمد عبده .

(٢) سقى رفاة الطهطاوى ببعض كتابات رائدة فى « الوقائع » ثم فى « روضة المدارس » ولكنها لم تتخلص تماماً من المعوقات التى لم تجعلها مقالات مكتملة . انظر : أدب المقالة الصحفية فى مصر للدكتور عبد اللطيف حمزة ج ١ ص ١٢٢ وما بعدها .

لغة تنأى عن فردية الموضوع وعن أرستقراطية التعبير ، وتميل إلى الموضوعية في الأغراض ، والديمقراطية في الأسلوب .

وليس من شك في أن حركة الترجمة ، وانتشار الصحافة ، وإسهام المهاجرين الشوام ، وتوجيهات الأفغانى ؛ قد ساعدت الرواد الأول من كتاب المقالة في الأدب المصرى الحديث على أن يرسوا دعائم هذا الفن النثرى . ولقد كان من أوائل هؤلاء الرواد ، الشيخ محمد عبده^(١) ، فهو صاحب

(١) ولد بمحلة نصر لإحدى قرى البحيرة سنة ١٨٤٩ وحفظ القرآن بالقرية ، ثم التحق بالمسجد الأحملى بطنطا ، وفيه تلقى بعض علوم اللغة العربية والشريعة ، ثم عاد إلى بلده بعد حين وقد يس من مواصلة الدرس لما وجد من تعقيدات تملأ الكتب المقررة ، ثم قدم على الأزهر سنة ١٨٦٦ بعد أن اتصل ببعض الشيوخ الذين شجعوه وشملوا عزيمته . وفى الأزهر أكب على الدراسة على كبار الشيوخ . وحين قدم السيد جمال الدين الأفغانى إلى مصر للمرة الأولى سنة ١٨٦٩ ، اتصل به محمد عبده ، وحين عاد لدرة الثافية سنة ١٨٧١ بادر محمد عبده إلى لقائه وتعلم على يديه الكثير في الأدب والفلسفة والتاريخ والسياسة والاجتماع ، وقد قرب الأفغانى الشاب المصرى من نفسه وأحله منزلة المريد . وفى سنة ١٨٧٦ بدأ محمد عبده يكتب في الصحف فصولا في موضوعات ثقافية مختلفة ، فاشتهر بين أقرانه وبدأ يعرف بحسن الفهم وجمال البيان وجرأة القلب ، وقد أوغر هذا صدور بعض المتخلفين والحقادين وبدأ خصومه يظهرون . وحين أتم محمد عبده دراسته في الأزهر وعرض نفسه على لجنة امتحان العالمية سنة ١٨٧٧ اجتاز الامتحان بعد صدام مع بعض الشيوخ ، وكافت النتيجة أن نال العالمية من الدرجة الثانية . وتولى التدريس بعد ذلك في الأزهر ، ثم عين مدرسا للتاريخ في دار العلوم سنة ١٨٧٨ . ثم حالت السياسة بينه وبين التعليم ، حين أمر الخديو توفيق بإخراج الأفغانى من البلاد . وتحديد إقامة محمد عبده في محلة نصر . ثم استدعى للإشراف على الوقائع المصرية سنة ١٧٨٠ . وحين بدأت بوادر الثورة العربية لم يكن الشيخ مؤيدا لها ، ثم انضم إليها بعد ذلك . وبعد فشل الثورة قبض على محمد عبده وحوكم ، وظل وهن المحاكمة ثلاثة شهور بالسجن ، ثم حكم عليه بالنفى ثلاث سنوات في سوريا ، فلجأ إلى بيروت ، وبعد أن أقام في الشام نحو عام كتب إليه السيد جمال الدين الأفغانى من فرنسا ليلحق به . فذهب إلى باريس عام ١٨٨٤ ، واتصل بأستاذه الذى كان قد عاد من الهند وأقام بالعاصمة الفرنسية . وفى باريس أصدر مع أستاذه جريدة العروة الوثقى . وقد أتيح للشيخ أن يزور لندن بدعوة من بعض أصدقائه الإنجليز ، ثم عاد إلى باريس . . . ورجع إلى بيروت سنة ١٨٨٥ ، للتدريس في المدرسة السلطانية .

أثر كبير في تخلص لغة النثر عموماً من التفاهة وأثقال المحسنات ، وذلك بعد أن تطور هذا الشيخ ^(١) ، وآمن بوجوب التخلص من تلك الآفات المعوقة . وكان قد استجاب لتوجيهات الأفغانى في وجوب الترسل ، كما كان قد قرأ بعض التراث العربى البعيد عن الزخرف ، كمقدمة ابن خلدون ، وفتن بأسلوبها المرسل القوى المعبر ، فلما أسند إليه تحرير « الوقائع المصرية » فى عهد توفيق ، عمل على تخلص كتاباتها من أوضار التقليدية المتخلفة ، فكان يكتب كتابة موضوعية حية مرسلة ، تعد نماذج رائدة إلى حد كبير ، كما كان يحث الآخرين من كتاب « الوقائع » وغيرها على الأخذ بهذا الأسلوب الحى المرسل فيما يكتبون . ومن هذه الناحية يعتبر الشيخ محمد عبده ذا دور فى إحياء النثر يشبهه — إلى حد ما — دور البارودى فى إحياء الشعر ^(٢) .

ويلاحظ أن أسلوب المقالة — فى تلك الفترة — لم يتخذ شكلاً واحداً بطبيعة

= ثم صدر عفو عن الشيخ وعاد إلى وطنه وعين قاضياً فى المحاكم الأهلية سنة ١٨٨٨ ، حيث عمل فى محكمة بها ، ثم فى محكمة الزقازيق ، ثم فى محكمة عابدين ، ثم عين مستشاراً فى محكمة الاستئناف وسافر بعد ذلك مرات إلى فرنسا وسويسرا ، وكان يحضر فى جامعة جنيف أثناء العطلة الصيفية دروساً فى الآداب والحضارة ، وكان قد أتقن الفرنسية . وعين سنة ١٨٩٩ مفتياً للديار المصرية . كذلك عين عضواً فى مجلس شورى القوانين . وبدل جهداً كبيراً فى إصلاح الأزهر ، وإصلاح الفكر الدينى على وجه العموم . وتوفى سنة ١٩٠٥ .

اقرأ عنه فى: تاريخ الشيخ محمد عبده لمحمد رشيد رضا ، وفى: أدب المقالة الصحفية لعبد اللطيف حنيزة ج ٢ وفى : محمد عبده للدكتور عثمان أمين .

(١) بدأ الشيخ بأسلوب منكلف فيه عيوب العصر التقليدية ، وتمتله مقالاته فى الأهرام . انظر : أدب المقالة الصحفية فى مصر للدكتور حنيزة ج ٢ ص ٧٦ وما بعدها وانظر : فى دور الشيخ محمد عبده : Studies on the Civilization of Islam; Gibb, p. 253.

(٢) انظر : أدب المقالة الصحفية ج ٢ ص ٦٢ وما بعدها ، والأدب العربى فى مصر للدكتور شوقى ضيف ، وفى الأدب الحديث لعمر الدسوق ، فى حديثهما عن دور محمد عبده فى تطوير النثر .

الحال ؛ فقد اختلفت أشكاله بعض الاختلاف نظراً لاختلاف الكتاب وطبيعتهم وثقافتهم أولاً ، ثم نظراً لاختلاف الموضوع المعالج ثانياً . فحين يكون الكاتب ذا ثقافة فكرية يغلب على أسلوبه الجانب الذهني والقرب من القضايا المنطقية ، وما فيها من استدلال واحتجاج ؛ وحين يكون الكاتب ذا ثقافة فنية يغلب على أسلوبه طابع التصوير والخيال والشاعرية أحياناً ، وخاصة إذا كان الموضوع على حظ من العاطفية يحتمل ذلك . ومن هنا لم تختلف كل أنواع المحسنات تماماً ، بل ظل بعضها يأتي بين الحين والحين . وخاصة السجع والتقسيم ، اللذان يكسيان الكلام موسيقى ويزيدانه تأثيراً ، وذلك حين يأتيان مطبوعين وفي مواقف تتحملهما .

وهذا نموذج من مقالات الشيخ محمد عبده في الوقائع بعد أن انتقل أسلوبه إلى المرحلة الثانية مرحلة الرسل والموضوعية والبساطة ، وعنوانه « خطأ العقلاء » . يقول الشيخ في هذا المقال : « إن كثيراً من ذوى القرائح الجيدة ، إذا أكثروا من دراسة الفنون الأدبية ، ومطالعة أخبار الأمم وأحوالهم الحاضرة ، تتولد في عقولهم أفكار جلييلة ، وتنبعث في نفوسهم همم رفيعة ، تندفع إلى قول الحق ، وطلب الغاية التي ينبغي أن يكون العالم عليها . ولكونهم اكتسبوا هذه الأفكار ، وحصلوا تلك الهمم من الكتب والأخبار ، ومعاشرة أرباب المعارف ونحو ذلك ، تراهم يظنون أن وصول غيرهم إلى الحد الذي وصلوا إليه ، وسائر العالم بأسره ، أو الأمة التي هم فيها بتمامها — على مقتضى ما علموه — هو أمر سهل ، مثل سهولة فهم العبارة عليهم ، وقريب الوقوع ، مثل قرب الكتب من أيديهم ، والألفاظ في أسماعهم ، فيطلبون من الناس طلباً حائثاً ، أن يكونوا على مشاربهم ، ويرغبون أن يكون نظام الأمة وناموسها العام على طبق أفكارهم ، وإن كانت الأمة عدة ملايين ، وحضرات المفكرين أشخاصاً معدودين . ويظنون أن أفكارهم العالية إذا برزت من عقولهم إلى حيز الكتب والدفاتر ، ووضعت أصولاً وقواعد لسير الأمة بتمامها ، يتقلب بها حال الأمة من أسفل درك في الشقاء إلى أعلى درج في السيادة ، وتبديل

العادات وتتحول الأخلاق ، وليس بين غاية النقص والكمال ، إلا أن ينادى على الناس باتباع آرائهم . تلك ظنونهم التي تحدثهم بها معارفهم المكتسبة من الكتب والمطالعات . ولأنهم وإن كانوا أصابوا طرفاً من الفضل من جهة استقامة الفكر في حد ذاته ، وارتفاع الهمة وانبعاث الغيرة ، لكنهم أخطأوا خطأ عظيماً ، من حيث إنهم لم يقارنوا بين ما حصلوه ، وبين طبيعة الأمة التي يريدون إرشادها ، ولم يختبروا قابلية الأذهان ، واستعدادات الطوائع للانتقياد إلى نصائحهم ، واقتفاء آثارها ^(١) .

٤ - الخطابة وانتعاشها :

أما هذا اللون من ألوان النثر ، فقد كان من أهم وسائل تنمية الوعي وإنضاجه ، كما كان من أهم وسائل التعبير عن الدعوات الإصلاحية في السياسة والاجتماع ، ثم كان قبل ذلك كله من أبرز الفنون الأدبية التي تأثرت بالوعي وبحركة الإصلاح في شتى نواحيه .

فالخطابة قد وجدت دواعيها وكثرت ميادينها في تلك الفترة ، بعد أن كانت في عهود التخلف قد انحصرت - أو كادت - في الميدان الديني وفي أضيق مجالاته ، وهو خطبة الجمعة وما ماثلها من خطب العيدين . على أن تلك الخطابة الدينية المحصورة في هذا النطاق الضيق ، كانت قد تجمدت - غالباً - وأصبح أغلب الخطباء يقرءون الخطبة من كتب معدة في عصور سابقة ، وكثيراً ما لا يتناسب موضوع الخطبة ولا أسلوبها مع الموقف أو حال المستمعين . فلما كانت فترة الوعي وجدت دواعي مختلفة أفسحت الطريق أمام الخطابة لتأخذ طريقها إلى أفق رحب مضى .

ففي ميدان السياسة ، وجد - إلى جانب الجمعيات السياسية التي كانت مدارس للخطابة ^(٢) - « مجلس شورى النواب » الذي نما فيه الوعي بعد فترة

(١) أدب المقالة الصحفية ، للدكتور عبد اللطيف حمزة ج ٢ ص ٨٣ وما بعدها .

(٢) انظر : Studies on the Civilization of Islam; Gibb. p 253.

من إنشائه ، وأصبح بعد نحو عشر سنوات مجالا للخطابة السياسية . التي تعارض الحكومة وتنتقد تصرفات المسئولين ، وتندد بالخدوي نفسه ، وتشن حملات شديدة على التدخل الأجنبي والحكم الاستبدادي . وتطالب بألوان من الإصلاح في السياسة والحكم والاقتصاد . . كذلك وجدت الحركة العربية فكانت مجالا من أهم المجالات لإنعاش الخطابة السياسية ومدها بأخصب زاد . وكانت أحداث سنة ١٨٨١ بخاصة . وقوداً غذى الخطابة السياسية في مجال الثورة العربية . وأمدتها بفيض من الحياة ؛ فحدث قصر النيل وما صاحبه وأعقبه من مؤتمرات واجتماعات ، وحادث عابدين وما مهد له وقيل فيه ، ثم يوم سفر عبد العال حلمي وقواته إلى دمياط . وسفر عرابي وجنده إلى رأس الوادي ، ثم ما كان بعد ذلك من حشد الشعب للوقوف في وجه العدوان الإنجليزي والتآمر الخديوي ؛ كل ذلك كانت الخطابة إحدى وسائله - بل أهم وسائله - في الإقناع والتحميس والتجميع والعمل . . وهكذا كانت الخطابة السياسية منتعشة في تلك الفترة من جديد ، بعد أن ظلت قروناً ذابلة أو خامدة لا تكاد يحس لها وجود أو تدرك لها حياة .

وفي ميدان الاجتماع ، وجد عدد من الجمعيات الخيرية والاجتماعية التي اتخذت الخطابة وسيلة لبث أفكار الإصلاح والدعوة إلى حياة أفضل ، في الثقافة ، والتعليم ، والاقتصاد ، وما إلى ذلك . وهكذا كانت الخطابة الاجتماعية - هي الأخرى - إحدى وسائل الاستمالة والإقناع والعمل على الإصلاح الاجتماعي في شتى مظاهره . ومن هنا انتعشت الخطابة الاجتماعية ، بل وجدت أشبه بالحديدة في الأدب المصري . الذي عرفها مع هذه المظاهر الحضارية ، التي لم تكن من موضوعات الخطابة إلا في العصر الحديث .

وطبيعي ألا تكون الخطابة بألوانها المختلفة ذات أسلوب واحد في تلك الفترة وإن كانت كل الألوان تخلصت - إلى حد كبير - من الجُمود والتفاهة وعدم مراعاة الحال ، التي كانت تسيطر على الخطابة الدينية المتخلفة في العصر التركي وما تلاه . . وطبيعي أن تختلف أساليب الخطابة باختلاف ألوانها . فالخطابة السياسية تعتمد كثيراً إلى الإثارة ومخاطبة المشاعر . وتترى بألوان

من المؤثرات العاطفية كالشعر الحماسي والقصص الديني ونحو ذلك مما يشد مشاعر الجماهير ، ثم تتحلى ببعض المحسنات كالسجع والتقسيم الذي يبعث في الكلام موسيقى ، ويزيد به التأثير . . أما الخطابة الاجتماعية ، فتعتمد أكثر إلى مخاطبة العقل واستخدام المنطق ، وقد تتعرض للذكر الأرقام والحقائق المحسوسة ، في لغة أشبه بلغة العلم . ومع ذلك لا تترك فرصة يمكن فيها التأثير وجذب القلوب حتى تنهزها بأسلوب عاطفي ، قد يعتمد على الخيال ويتحلى ببعض المحسنات . . .

وهذا نموذج من خطب عبد الله النديم ، خطيب الثورة العربية (١) . والنموذج من خطبة هذا الثائر ، في مظاهرة توديع أحد زعماء الثورة — عبد العال حلمي — المبعد بقواته إلى دمياط ، بعد الحركة العسكرية في عابدين والمطالبة بمطالب الشعب . . وكانت المظاهرة في محطة العاصمة قبيل تحرك القطار بالقائد وجنوده . . وفي هذه الخطبة يقول النديم :

« حماة البلاد وفرسانها . من قرأ التواريخ ، وعلم ما توالى على مصر من الحوادث والنوازل ، عرف مقدار ما وصلتم إليه من الشرف ، وما كتب لكم في صفحات التاريخ من الحسنات ؛ فقد ارتقيتم ذروة ما سبقكم إليها سابق ، ولا يلحقكم في إدراكها لاحق ، ألا وهي حماية البلاد ، وحفظ العباد وكف يد الاستبداد عنهما . فلكم الذكر الجميل ، والمجد المخلد ، يباهى بكم الحاضر من أهلنا ويقاخر بمآثركم الآتي من أبنائنا . فقد حسي الوطن حياة طيبة ، بعد أن بلغت الروح التراقي . فإن الأمة جسدها والجند روحه ، ولا حياة للجسد بلا روح . وهذا وطنكم العزيز أصبح يناديكم ويناجيكم ، ويقول :

(١) عن عبد الله النديم وترجمته اقرأ : الآداب العربية للويس شيخو ج ٢ ص ٩٩ ، وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان ج ٤ ص ٢٢٠ ، والثورة العربية لعبد الرحمن الراقعي ص ٥٣١ ، وزعماء الإصلاح في العصر الحديث لأحمد أمين ص ٢٠٤ ، وأدب المقالة الصحفية للدكتور عبد اللطيف حمزة ج ٢ ص ١١٤ . وقرأ تقديراً كبيراً لدوره في :

إليكم بُرد الأمرُ وهو عظيمُ فإنى بكم طول الزمان رحيمُ
إذا لم تكونوا للخطوب وللردى فمن أين يأتى للسديار نعيم
وإن الفتى إن لم ينازل زمانه تأخر عنه صاحب وجم
فردوا عنان الخيل نحو مخيم يقبله بين البيوت نسيم
وشدوا له الأطراف من كل وجهة فشدود أطراف الجهات قويم
إذا لم تكن سيفاً فكن أرضاً وطاة فليس لمغلول اليدين حريم
وإن لم تكن للعائدين حماية فأنت ونخسوب البنان قسم

ولقد ذكرتُ باتخاذكم وحسن تعاهدكم ما كان من رسول الله - صلى الله عليه وعلى آله وأصحابه وسلم - عند تغيب سيدنا عثمان في أهل مكة ، من مبايعة أهل الشجرة على حفظه وصيانيته - صلى الله عليه وسلم - فصاروا يعنون بالعشرة المبشرين بالجنة ^(١) . .

٥ - الرواية ونشأة اللون التعليمي :

أما هذا اللون من النثر - وهو الرواية - فقد نشأ منه في تلك الفترة اللون التعليمي ، بعد أن وضع بذوره رفاة الطهطاوى في الفترة السابقة ؛ فقد ألف على مبارك ^(٢) كتاباً سماه « علم الدين » وجعل هدفه تقديم معارف متنوعة أولاً ،

(١) انظر : مذكرات الثورة العراقية لأحمد عرابي ج ١ ص ٢٥٩ وما بعدها .

(٢) ولد في قرية برنباك من قرى الدقهلية سنة ١٢٣٩ هـ ، وتنقل مع والده في عدة أقاليم بالوجه البحرى حتى استقر بعرب السباعنة بالشرقية ، وهناك تلقى علومه الأولية على يد والده ثم بمساعدة بعض المربين . وبعد ألوان من النضال التحق بمدرسة القصر العيني التجهيزية ثم صعد إلى المهندسخانة ، ثم اختير عضواً في البعثة المسافرة إلى فرنسا . وبعد أربع سنوات من الدراسة استقدم إلى مصر في عهد عباس ، وما زال يعمل في حقل التعليم وتنظيمه والإشراف عليه ، حتى وشى به لدى سعيد فأرسل ضمن حملة ساعدت بها مصر تركيا . في حروبها مع روسيا ، وهناك قاسى كثيراً ، ولكنه عاد سالماً . وبعد عودته مبرح من الخدمة فعاد شبه متعطّل ، ثم أعيد إلى بعض المناصب التأففة ، ولكنه لم يجد فرصته إلا بعد أن مات سعيد . فقد وجد في عهد إسماعيل فرصاً للعمل المشر ، فكان ناظراً للقناطر الخيرية ، ثم كان وكيلاً لديوان المدارس ، ثم أشرف على إدارة السكك الحديدية ، ثم ديوان الأشغال ، ونظارة =

ثم المقارنة بين أحوال الشرق وأحوال الغرب ثانياً . واختار لتلك المعارف والمقارنة قالب الحكاية . واتخذ صورة الرحلة من مصر إلى أوروبا شكلاً لهذه الحكاية . ثم أثر جعل بطلها شيخاً ريفياً مصرياً أزهرياً مستنيراً يصاحب في تلك الرحلة عالماً إنجليزياً ، تعرف به في مصر ، وهياً له — بعد أن أعجب به — أن يصحبه إلى أوروبا . ومما يدور بين البطل والعالم الإنجليزى ، ومما يكون في الرحلة من مواقف عديدة ، يقدم المؤلف مجموعة كبيرة من المعلومات ، في العلوم الإنسانية والطبيعية وغيرها ، كما يعقد مقارنات بين الشرق والغرب . ومن هنا كان هذا العمل رواية ، لأنه اتخذ شكل الرحلة وحكايتها ، تم هو تعليمي ، لأنه لا يقصد إلى غرض في أدبي ، بل إلى غرض ثقافي تربوي ، هو تقديم هذه المعارف والمقارنات في إطار مشوق^(١) .

وواضح أن هذا العمل يتفق مع ما سبق أن ألفه رفاعنة الطهطاوى من قبل ، باسم « تلخيص الإبريز في تلخيص باريز » فكلاهما معلومات ومعارف تقدم في شكل رحلة ، وكلا المؤلفين أزهرى مصرى يجمع إلى ثقافته الشرقية العربية الدينية ، ثقافة أوربية حديثة ، وإن كان على مبارك تخصص في الهندسة ورفاعة تخصص في الأدبيات . غير أن عمل على مبارك قد اعتبر رواية تعليمية على حين اعتبر عمل رفاعنة بذوراً لهذا اللون فحسب . لأن عمل رفاعنة خال تماماً من العناصر الروائية ، باستثناء عرضه للرحلة الواقعية — التي قام بها المؤلف — في صورة يغلب عليها جانب التقارير الرسمية والترجمة والسرد العلمى في كثير من المواطن ، حتى لقد سمي المؤلف كل فصل باسم « مقالة » .

= الأوقاف ، كل ذلك في وقت واحد . وهو الذى أنشأ دار العلوم كما أنشأ دار الكتب . وبعد الاحتلال تولى نظارة الأشغال وعاد إلى اهتمامه بالرى وهندسته ، ثم تولى نظارة المعارف . ثم اعتزل الأعمال ووفى سنة ١٣٠٠ هـ ، وأهم مؤلفاته : « الخطط التوفيقية » في ٢٠ جزءاً و « علم الدين » .

اقرأه في : مساهير الشرق لجورجي زبدان ج ٢ ص ٣٢ وما بعدها .

(١) عن تحليل هذا العمل وتقويمه اقرأ : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر

ص ٦١ وما بعدها .

أما على مبارك فعلى الرغم من أن عمله هو الآخر يحكى رحلة المؤلف ، فإنه قد أكسب هذه الرحلة شكلاً خيالياً . حيث وضع لها أشخاصاً بعضهم له أصل من الواقع مثل علم الدين ، الذى ليس إلا على مبارك نفسه ، وبعضهم من صنع خيال المؤلف ، مثل السائح الإنجليزي ، وغيره من الشخصيات . وهذا الجانب الخيالى من جهة . ثم قصد المؤلف قصداً إلى الحكاية والقص — مما صرح به فى صدر الكتاب — من جهة أخرى ، قد جعل من هذا العمل رواية تعليمية . ولم يقف بها عند مرحلة البذور الأولى التى وضعها أستاذه الطهطاوى . وقد كان من مظاهر الخيالية والروائية ومحاولة البعد عن جو الكتاب التعليمى . تسمية المؤلف لكل فصل من الكتاب باسم « مسامرة » .

غير أن عمل على مبارك مع ذلك ليس رواية ناضجة ، وذلك لغلبة الجانب العلمى عليه ، ولشيوخ الجفاف فيه . ثم لعدم التزامه للمقاييس الروائية . وذلك أن المؤلف كثيراً ما يقدم المعارف والعلوم فى هذا العمل ناسياً أنه يحكى ويقص ، وناسياً أنه وعد بتقديم ما سيقدم فى إطار حكاية . ثم هو كثيراً ما يقطع تسلسل القص لينتجز فرصة — أى فرصة — لحشد المعلومات . وهو أيضاً يجرى الأحاديث على ألسنة الشخصيات دون مراعاة لطبيعة هذه الشخصيات ولا لثقافتها . وأخيراً هو لا يعنى بالتشويق ، ولا يلتفت أصلاً إلى العنصر الغرامى — مما تتميز به الرواية التعليمية بصفة خاصة — ولا يهتم كثيراً برواق الأسلوب^(١) . ومن هنا يضعف العنصر الروائى . ويبعد الكتاب عن مقومات الفن . ويعد — فى أحسن الاحتمالات — رواية تعليمية غير ناضجة . ومع ذلك فعلى مبارك رائد فى هذا اللون من ألوان الرواية الذى يهدف إلى التعليم والمقارنة ، وكتابته فضل السبق على تلك الأعمال التى ستظهر أكثر نصجاً وفناً فى الفترات التالية . . يقول على مبارك : « . . . وقد رأيت النفوس كثيراً ما تميل إلى السيئ — والقصص وملح الكلام ، بخلاف الفنون البحتة ، والعلوم المحضة ، فقد تعرض عنها فى كثير من الأحيان ، لا سيما عند السآمة والملال من كثرة الأشغال ،

(١) المصدر السابق ص ٦٤ - ٦٦ .

وفي أوقات عدم خلو البال ، فحداني هذا أيام نظارتى لديوان المعارف ، إلى عمل كتاب أضمنه كثيراً من الفوائد ، في أسلوب حكاية لطيفة ينشط الناظر إلى مطالعتها ، ويجد فيها رغبته فيما كان من هذا القبيل ، فيجد في طريقه تلك الفوائد ، ينالها عفواً بلا عناء ، حرصاً على تعميم الفائدة وبث المنفعة . فجاء كتاباً جامعاً ، اشتمل على غرر الفوائد المتفرقة في كثير من الكتب العربية والإفريقية ، في العلوم الشرعية ، والفنون الصناعية ، وغرائب المخلوقات وعجائب البر والبحر . . مفرغاً في قالب سياحة عالم مصرى ، وُسِّمَ " بعلم الدين " مع رجل إنجليزى ، كلاهما هيان ابن بيان ، نظمهما سمط الحديث ، لتأتى المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوربية^(١) .

هذا وبالإضافة إلى فضل الريادة التى ينسب إلى عمل على مبارك في ميدان الرواية التعليمية بخاصة ، ينسب إليه كذلك فضل الإسهام فى لفت الأنظار إلى الفن القصصى بعامة .

وفي مجال لفت النظر إلى هذا الفن وتشجيع الأقلام على تناوله ، وتشجيع القراء على الشغف به ، يذكر بعض من ترجموا أعمالاً روائية كبيرة فى تلك الفترة . وفى طليعة هؤلاء ، يأتى اسم محمد عثمان جلال ، الذى ترجم رواية « بول وفرجينى » للكاتب الفرنسى « برناردى دى سان بيير » . وقد عرب محمد عثمان جلال هذه الرواية ، وسماها باسم عربى هو « الأمانى والمنة فى حديث قبول وورد جنة » بل إنه قد تصرف فيها بما يتلاءم مع الجوى العربى والدوق العربى والقارئ العربى . وبلغ من هذا التصرف ، أن جعل لغتها السجع ، بل أنطق بعض أبطالها بالشعر العربى الفصيح . وعلى الرغم من أن مثل تلك الترجمة أو مثل هذا التعريب ، مما لا يعد من الأعمال الفنية الدقيقة ، فإن ما قام به محمد عثمان جلال - رغم عيوبه - قد كان من ألون النشاط الروائى الفعال الذى أسهم فى نقل هذا النوع الأدبى الغربى إلى الأدب المصرى الحديث .

(١) انظر : علم الدين لعل مبارك ص ٦ - ٨ . ١

٦ - المسرحية وميلادها :

لم يعرف التاريخ الفنى الحديث فى مصر ، مسرحيات قبل تلك الفترة التى نؤرخ لأدبها ، ولم يكن لمصر مسرح عربى قبل سنة ١٨٧٠ على وجه التحديد ، ففى هذا التاريخ أنشئ أول مسرح عربى فى مصر ، محاكياً أولاً المسرح الأوروبى ، ثم مستفيداً بعد ذلك من نشاط الوافدين الشوام ، الذين كانت لهم صلة بفن المسرح وكتابة المسرحيات قبل ذلك بفترة^(١) .

وبيان ذلك : أن بعض المسارح كان قد أنشئ فى مصر قبل هذا التاريخ ، غير أن هذه المسارح ظلت أجنبية ، لا تقدم عليها مسرحيات عربية ، ولا يمثل عليها ممثلون عرب . فقد أنشأ نابليون فى مصر ، أول مسرح سنة ١٧٩٨ ، لكنى يستمتع جنوده ببعض المسرحيات الفرنسية ، ثم أنشئ بعد ذلك - فى أيام إسماعيل - « مسرح الكوميدي » سنة ١٨٦٨ ، وقدمت عليه المسرحية الغنائية الإيطالية « ريجوليتو » ، ثم أنشئ « مسرح الأوبرا » سنة ١٨٦٩ ، وقدمت عليه المسرحية الغنائية الإيطالية « عابدة » ، وكان ذلك بمناسبة الاحتفالات التى أقيمت لافتتاح قناة السويس^(٢) . ويلاحظ أن المسرحية العربية لم يكن لها أى مكان على أى مسرح فى مصر حتى هذا التاريخ .

وقد كان نشاط الفرق الأجنبية التى عملت فى مصر حينذاك ، مشجعاً لبعض المصريين على الاشتغال بالتمثيل ؛ فقد تحمّس يعقوب صَنْتُوع ، صاحب جريدة « أبى نضارة » والذى كان قد درس فى إيطاليا ، وشاهد كثيراً من المسرحيات فيها ، فأنشأ أول مسرح عربى فى مصر ، وألف له

(١) أنشأ مارون نقاش أول مسرح عربى فى بيروت سنة ١٨٤٧ . انظر : المسرحية للدكتور يوسف نجم ص ٣١ وما بعدها ، والمسرح الثرى للدكتور محمد مندور ، الحلقة الأولى ص ٢ - ٣ .

(٢) إقرأ عن نشأة المسرح العربى فى مصر : المسرحية للدكتور يوسف نجم ص ١٧ - ٢٦ ، والفن المسرحى فى الأدب العربى للدكتور محمود شوكى ص ١٣ وما بعدها .

فرقة درجها على التمثيل ، وكتب لها الروايات ، وافتتح مسرحه سنة ١٨٧٠ وسماه « التياترو الوطنى » وقد قدم على هذا المسرح اثنتين وثلاثين مسرحية من تأليفه ، بالإضافة إلى بعض المترجمات . وكانت مسرحياته المؤلفة ، تتناول قضايا اجتماعية وأخلاقية وسياسية ، وكان منها الملهاة والهزلية والمسرحية العصرية والمسرحية الغنائية ، كما كانت الشخصيات مزيجاً من المصريين والأجانب . وكان المستوى الفنى ساذجاً بطبيعة الحال ، وكانت اللغة غالباً العامية . أما مترجماته فكانت عن بعض ملاهى « مولير » ، الذى يبدو أن المؤلف كان يعتمد عليه أحياناً فيما يؤلف من مسرحيات ، والذى كان يتأسى به كثيراً . حتى لقب « مولير مصر » .

وقد ظل هذا المسرح المصرى الأول يعمل حتى سنة ١٨٧٣ ، حين أغلقه إسماعيل ، بسبب التعريض به وبالقصر ، فى بعض ما كان يقدم من مسرحيات^(١) .

وبعد ذلك بثلاث سنوات ، وفد على مصر رجل من إخواننا مسيحي الشام ، يسمى سليم النقاش ، وكان قد عرف فن المسرح من عمه مارون النقاش ، الذى كان قد أنشأ أول مسرح عربى فى بيروت سنة ١٨٤٨ ، وقدم عليه بعض المسرحيات الغنائية وغيرها . وقد واصل سليم النقاش فى مصر ، ما بدأه « أبو نضارة » قبله بنحو ست سنوات ، فقدم على مسرح « زيزنيا » بالإسكندرية ، تلك المسرحيات التى كان عمه قد قدمها فى بيروت ، مضيفاً إليها مسرحيات مترجمة ومقتبسة عن مسرحيات أجنبية . وكان يساعده فى إعداد المصوح ، الصحفي السورى أديب إسحق . ولكن الاثنين آثرا بعد فترة أن يوجها جهودهما إلى الصحافة ، لأنها كانت فى ذلك الحين أكثر رواجاً ؛ فتولى أمر الفرقة الشامية زميل لهما هو يوسف الخياط ، الذى انتقل بالفرقة إلى القاهرة ، فقدمت عرضها على مسرح « الأوبرا » ولكنها

(١) المسرحية للدكتور يوسف نجم ص ٧٧ - ٩١ .

ما لبثت أن غضب عليها إسماعيل ، لاثامها بالتعريض به . وقد سبب ذلك توقف نشاطها حياً . ثم عادت إلى التمثيل بين الإسكندرية والقاهرة ، وتولدت منها فرقة أخرى سنة ١٨٨٢ برئاسة سليمان القرداحي أحد أفراد الفرقة الشامية الأولى . وقد تنافست الفرقتان ، ونشطتا حركة التمثيل في مصر (١) .

وإلى هنا كان أكثر المسرحيات هي المترجمة والمقتبسة والمعربة والممصرة ، وكان أقلها هي المسرحيات المؤلفة .

ويلاحظ أن المسرحيات المؤلفة في ذلك العهد المبكر ، لم تصل إلى مستوى الأدب المسرحي ، فهي بداية بسيطة لكتابة شيء يعرض على المسرح ، ولكنها ليست نصوصاً أدبية تمتع بقراءتها ، وتؤدي وظيفة لمتصفحها في كتاب ، كوظيفتها لمشاهدها على الخشبة ، وهي بعد ذلك لا تصلح للدرس والنقد كباقي نصوص الأدب ، وكالأدب المسرحي الذي سوف نجده بعد ذلك شعراً عند شوقي ، أو نثراً عند الحكيم .

وقد كان الجانب اللغوي من أهم عيوب تلك المسرحيات ، فهي غالباً كانت لغة متعثرة بين البديع والركاكة ، لأنها كانت أحياناً الفصحى المسجوعة التي يتخللها الشعر غير الملائم للنص المسرحي غالباً ، كما كانت أحياناً أخرى العامية المهلهلة ، التي يتخللها الزجل المقحم في أكثر الحالات (٢) . ومع ذلك فمسرحيات تلك الفترة — على عيوبها — قد مثلت ميلاد هذا الشكل الفني في مصر لأول مرة . وكانت الخطوات الأولى في هذا الطريق الذي سوف يوصل إلى نشأة الأدب المسرحي .

٧ — كتب الأدب وتجدها :

ونعني بها هذا اللون من الكتابات التثقيفية ، التي تجمع بين مختارات من الشعر ، والنثر ، والتاريخ ، والحكم ، والأمثال ، وغير ذلك مما يتمتع الأديب ،

(١) انظر . المصدر السابق ص ٩٤ - ١١٢ .

(٢) انظر : المسرح النثرى الدكتور محمد مندور ، الحلقة الأولى ص ١٧ - ١٩ .

وفيق المتأدب ، من ثقافة عامة ، تتشكل بثقافة المؤلف ، وتصور - إلى حد كبير - ثقافة عصره .

وقد عرفنا في أدبنا القديم ألواناً من هذه الكتب ، عند أبي الفرج في كتابه « الأغاني » وعند ابن عبد ربه في كتابه « العقد الفريد » . . وكانت تلك الكتب - رغم طابعها الثقافي العام - تسمى « كتب أدب » ، بمعنى عام للكلمة أدب ، يراد به الثقافة الإنسانية العامة ، التي يتخللها الشعر والنثر وجيد القول المأثور على وجه العموم .

وقد حفظت لنا تلك الفترة التي نسوق عنها الحديث ، بعض الأعمال التي يمكن أن توضع في هذا اللون من التأليف الأدبي . . وأهم تلك الأعمال كتابان لرفاعة الطهطاوى ، الذى امتد به الأجل إلى تلك الفترة^(١) ، وكان له فيها نشاط لا يمكن أن يغفل . هذان الكتابان هما : « مناهج الأبواب المصرية ، في مباحج الآداب العصرية » ثم « المرشد الأمين للبنات والبنين » . وكل من الكتابين ، يقدم معلومات شتى ومعارف متنوعة ، في أسلوب أدبي ، وتخللها مختارات الشعر والنثر وتتناثر فيها المأثورات والتواريخ ، وتحليها الحكم والأمثال . ثم إن ما فى هذين الكتابين من معلومات ومعارف ، تلونها ثقافة رفاة ، التي تجمع بين الشرق والغرب ، ويمتزج فيها ما هو عربى أزهرى ، بما هو أوروبى باریسى . وهى بعد ذلك تصور طابع العصر الذى التقى فيه تياران ، أحدهما عربى قديم وثانيهما غربى حديث . . ومن هنا يمكن اعتبار هذين الكتابين امتداداً أو تطوراً لهذا اللون من الأدب التأليفى ، الذى عرفناه قديماً عند أبي الفرج صاحب الأغاني ، وابن عبد ربه صاحب العقد .

ويشترك الكتابان فى أن لغتهما مرسلتان حيناً مسجوعة حيناً آخر ، وهى فى الجالتين واضحة معجبة ، وأجود بكثير من لغة رفاة فى كتابيه السابقين ، « تلخيص الإبريز » و « مواقع الأفلاك » . ويغلب استخدام السجع والتأنق الأسلوبى فى هذين الكتابين المتأخرين ، حين يكون المقام عاطفياً وجدانياً ،

(١) توفى رفاة سنة ١٨٧٣ م .

كما يغلب الترسل المقارب للغة العلم ، حين يكون الموقف فكرياً أو علمياً .
على أن الكتابين بعد اشتراكهما في هذه الصفات العامة ينفرد كل منهما
بسمات خاصة ؛ فالكتاب الأول يغلب عليه جانب التثقيف العلمى ، بمقالات
عن التجارة والصناعة والزراعة والسياسة ، هذا بالإضافة إلى العلوم الإنسانية
كالتاريخ والأخلاق . أما الكتاب الثانى فيغلب عليه التهذيب الأدبى بمقالات
فى الآداب والتربية والدين والوطنية والاجتماع وما إلى ذلك . . وفيما يلى نماذج
من الكتابين :

يقول رفاعة فى مقدمة « مناهج الأبواب » : « . . . وهو نخبة جليلة ،
وتحفة جميلة ، فى المنافع العمومية ، التى بها للوطن توسيع دائرة المدنية . .
وعززتها بالآيات البينات ، والأحاديث الصحيحة والدلائل البينات ، وضممتها
الجم الغفير من أمثال الحكماء ، وآداب البلغاء وكلام الشعراء ... » (١)
ويقول فى « المرشد الأمين » فى حديثه عن الوطن وكون مصر أحسن
الأوطان : « الوطن هو عش الإنسان الذى فيه درج ، ومنه خرج ، ويجمع
أسرته ، ومقطع سُرَّته . وهو البلد الذى نشأته تربته ، وغداه هواؤه ، وحلت
عنه التمام فيه . قال أبو عمرو بن العلاء : مما يدل على حرية الرجل وكرم
غريزته ، حنينه إلى أوطانه ، وتشوقه إلى متقدم إخوانه ، وبكاؤه على ما مضى
من زمانه . والكريم يحن إلى أحبابه كما يحن الأسد إلى غابه ؛ ويشتاق اللبيب
إلى وطنه ، كما يشتاق النجيب إلى عَمَطَنه ؛ فلا يؤثر الحر على بلده بلداً ،
ولا يصبر عنه أبداً . قال الشاعر :

بلاد بها نيطت على تماهى وأول أرض مس جلدى تراها
وكان الناس يتشوقون إلى أوطانهم ولا يفهمون العلة فى ذلك ، حتى
أوضحها على بن العباس الرومى ، فى قصيدة لسليمان بن عبد الله بن طاهر ،
يستعديه على رجل من التجار يعرف بابن أبى كامل ، أجبره على بيع داره ،
واغتصبه على بعض جدورها ، فقال ابن الرومى :

(١) انظر : مناهج الأبواب المصرية لرفاعة الطهطاوى - المقدمة ، ص ٤ .

ولى وطن آليت ألا أبيعه
وحبب أوطان الرجال إليهم
إذا ذكروا أوطانهم ذكرتهم
فقد ألفتهم النفس حتى كأنه
وَألا أرى غيرى له الدهر مالكا
مأرب قضّاه الشباب هنالكا
عهود الصبا فيها فحنوا لذلّكا
لها جسد إن بان غودر هالكا

ولا يشك أحد في أن مصر وطن شريف إن لم نقل إنها أشرف الأمكنة؛
فهى أرض الشرف والمجد في القديم والحديث ، وكما ورد في فضلها من آيات
بينات وآثار وحديث ؛ فما كأنها إلا صورة جنة الخلد ، منقوشة في عرض
الأرض ، بيد الحكمة الإلهية ، التي جمعت محاسن الدنيا فيها ، حتى
تكاد أن تكون حضرته في أرجائها ونواحيها . . . (١) .

ثم يقول في الكتاب نفسه عن تعليم المرأة : « ينبغي صرف الهمّة في
تعليم البنات ؛ فإن هذا مما يزيدهن أدباً وعقلاً . ويجعلهن للمعارف أهلاً ،
ويصلحن به لمشاركة الرجال في الكلام والرأى ، فيعظمن في قلوبهم ويعظم
مقامهن ... وليمكن للمرأة - عند اقتضاء الحال - أن تتعاطى من الأشغال
والأعمال ما يتعاطاه الرجال ، على قدر قوتها وطاقاتها . فكل ما يطيقه النساء
من العمل يباشرنه بأنفسهن ، وهذا من شأنه أن يشغل النساء عن البطالة ؛
فإن فراغ أيديهن عن العمل ، يشغل ألسنتهن بالأباطيل ، وقلوبهن بالأهواء
وافتناع الأقاويل . فالعمل يصون المرأة عما لا يليق ، ويقربها من الفضيلة .
وإذا كانت البطالة مدمومة في حق الرجال ، فهى مذمة عظيمة في حق النساء ؛
فالمرأة التي لا تعمل تقضى الزمن خائضة في حديث جيرانها ، وفيما يأكلون
ويشربون ويلبسون ويفرشون ، وفيما عندهم وعندها ، وهكذا » (٢) .

وهذا الكلام بالإضافة إلى كونه نصّاً أدبيّاً ذا قيمة في ذاته ، يعتبر زيادة
لفكرة لإصلاحية اجتماعية كبيرة ، وهى فكرة تحرير المرأة ، فقد سبق رفاة
بها قاسم أمين بزمن ، وإن لم يتوسع فيها توسع هذا الأخير .
وهكذا يضيف رفاة إلى ألوان رياداته ، أولاً آخر يذكر له مع كل ثناء
عرفان بالفضل .

(١) انظر : المرشد الأمين لرعاة الطهطاوى ص ٩٠ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٦٦ .

الفصل الثالث

فترة التضايل

من الاحتلال البريطاني إلى نهاية ثورة ١٩

١٨٨٢ - ١٩٢٢

خوافز النضال واتجاهاته

١ - من جرائم الاحتلال البريطاني :

لقد بدأ الإنجليز يطمعون في الاستيلاء على مصر ، منذ أيام الحملة الفرنسية عليها ، ولذا طارد أسطولهم الأسطول الفرنسي حتى أغرقه في أبي قير سنة ١٧٩٨ ، ولذا أيضاً شاركوا في إخراج الفرنسيين من مصر سنة ١٨٠١ ، وللسبب نفسه حاولوا غزو البلاد بتلك الحملة المعروفة بحملة فريزر سنة ١٨٠٧ ، ولكن المصريين ردوهم ببسالة في موقعة رشيد الخالدة^(١).

وحين عجز الإنجليز عن التدخل العسكري المباشر ، ظلوا يتحينون الفرص لكسب نفوذ في مصر ، حتى يمهّدوا به قليلاً قليلاً لما يبتوّه من احتلال كامل . وما إن تورط إسماعيل في الديون ، حتى أمدته بريطانيا — فيمن أمدته من دول — حتى تضيق الحبل حول رقبتّه ، بل حول رقبة مصر . ثم ضرب الإنجليز ضربتهم التي حققت التدخل الفعلي في شؤون البلاد ، وذلك حين اشترى حصّة مصر من أسهم قناة السويس سنة ١٨٧٥ ؛ فقد تبع ذلك تدخلهم في توجيه اقتصاديات البلاد وسياساتها ، بحجة المحافظة على مصالحهم وأموالهم ، المشكلة فيما لهم من ديون وحقوق في قناة السويس ، وتحقيق كثير من طمعهم ، ولكنهم لم يرضوا إلا بنيل كل ما يبتوّه له ، وهو الاحتلال الكامل .

ولذا انتهزوا فرصة تحرك العناصر الوطنية المطالبة بتحقيق مطالب الشعب على أيدي عرابي وأصحابه ، ونفذوا مؤامرتهم الاستعمارية ، ليتخلصوا من تلك العناصر الوطنية أولاً ، وليتم لهم ما طمعوا فيه من احتلال مصر آخر الأمر . وهكذا ضربوا الإسكندرية من البحر في يوليو سنة ١٨٨٢ ، ونزلوا إلى أرض مصر ، وتحرك عرابي يجنّده لنزاهم وعمل جهده على تحطيم غزوهم ، ولكن

(١) انظر تاريخ مصر السياسي لمحمد رفعت ج ١ ص ٩٢ - ٩٣ .

الحياة والتآمر والغدر كانت فوق طاقة الثائر الأمين الباسل ، فهزم عرابي وجنده في معركة التل الكبير ، وتم احتلال الإنجليز لمصر في سبتمبر سنة ١٨٨٢^(١) .

ومعروف أن أهم أطراف المؤامرة كانت تتمثل في توفيق الخائن والإنجليز المعتدين ، ولذا تآزر هذان الطرفان من أول أيام الاحتلال على إضعاف كل القوى الواعية في مصر ، حتى تستحيل البلاد إلى حقل كبير ينتج القطن لمصانع بريطانيا ، ويصب المال في جيب الخديوي وأعوانه الرجعيين .
وتبعاً لتنفيذ تلك الخطة ، اكتفى الخديوي من حكم البلاد بالاسم وبعض مظاهره الشكلية الزائفة التي يضمنها له الإنجليز ، وأطلق أبدي هؤلاء المعتدين في مصر ، يصفون كل قواها الواعية على الوجه الذي يحقق أطماعهم ، ويسدد لهم ثمن حمايتهم للخديوي الخائن .

وهكذا نرى عرابي وأصحابه ، وصفت كل العناصر الوطنية في الجيش وخارجها ، إما بالنفي أو السجن أو الاختفاء . ونتيجة للسياسة التي رسمها الإنجليز وأشرفوا على تنفيذها بواسطة مستشاريهم ومعتمديهم^(٢) ، سرَّح الجيش

(١) اقرأ ذلك بالتفصيل في : الثورة العربية والاحتلال البريطاني لعبد الرحمن الرافعي ، وفي : مذكرات عرابي لأحمد عرابي .

(٢) من مستشاريهم المخربين . «دوفرين» الذي كان سفيراً لبريطانيا في الآستانة ، وجاء بعد الاحتلال إلى مصر ووضع تقريره المشهور الذي رفع إلى وزارة الخارجية البريطانية ، وضمنه مقترحاته لتصفية الوضع في مصر ، وكان من هذا التقرير : وجوب تسريح الجيش وحل مجلس شورى النواب . . . ومن معتمديهم «كرومر» الذي عمل في مصر نحو ربع قرن من سنة ١٨٨٣ إلى سنة ١٩٠٧ ، وكانت سنواته سنوات إرهاب وطغيان لا تنسى . . . ومنهم «كتشنر» «غوست» الذي جاء بعد «كرومر» والذي هادن الخديوي على حساب الوطنيين . . . ومنهم «كتشنر» الذي كان «مردار» الجيش أيام «كرومر» ثم عين معتمداً بعد «غورست» . . . ومن أخطر مستشاريهم «دانلوب» الذي عمل مستشاراً للمعارف من سنة ١٩٠٦ إلى سنة ١٩١٩ ، وكان من أهم أسباب تأخر التعليم في مصر وجموده على عهد الاحتلال ، وقد ظل أثر سياسته الفاسدة يسيء إلى التعليم في مصر سنوات بعد رحيله .

الوطني القوى الذي حارب مع عرابي ، وكان يضم كثيراً من الوطنيين الأقوياء
البواسل ، وأعيد تكوينه على ضعف وهزال ، وفي عدد لا يتجاوز ستة
آلاف ، على رأسهم « سردار » الإنجليزي يعاونه طائفة من كبار الضباط
الإنجليز . كذلك أغلقت مصانع الأسلحة كلها وبيعت آلاتها ، كما أنهيت
البحرية المصرية ، وبيعت سفنها . وشبيه بما فعل مع الجيش لتصفيته
وإضعافه وجعله في قبضة المحتلين ، فعل مع البوليس ، بوضع رجل إنجليزي
على رأسه وتعيين وكيل إنجليزي لوزارة الداخلية .

ونتيجة للسياسة الإنجليزية نفسها أُرهِق الاقتصاد المصري بل خنق ؛
وذلك بتعيين مستشار إنجليزي للمالية ، وإجهاذ الخزانة المصرية بتعويضات
مجحفة تؤدي للأجانب عما أصابهم من خسائر وهمية . ثم كان من عوامل
خنق الاقتصاد المصري وإرهاق المصريين مالياً ، تحميل مصر تكاليف جيش
الاحتلال والموظفين الإنجليز ، ثم تحميلها كذلك تكاليف حرب المهدي
في السودان (١) .

هذا فيما يتصل بالقوتين العسكرية والاقتصادية ، اللتين تمثلان للبلاد
ساعدها الذي تحتمى به ، وقلبها الذي تعيش عليه . أما فيما يتعلق بالقوتين
الثقافية والأخلاقية ، فقد عمل الاحتلال على إضعافهما ما استطاع إلى ذلك
سبيلاً . فقد عوقت البعثات (٢) وأهملت المعاهد العالمية (٣) ، واقتصرت الاهتمام

(١) انظر : مصر والسودان في أوائل عهد الاحتلال البريطاني لعبد الرحمن الرافعي :
ص : ٩ ، ١٧ ، ١٩ ، ٦٤ ، ١٥٩ .

(٢) كان أكثر البعثات قبل الاحتلال يوفد إلى فرنسا ، فأصدر كرومر قراراً بإلغاء البعثات
إليها ، وكان ذلك سنة ١٨٩٥ .

اقرأ : في الأدب الحديث لعمر الدسوقي ج ٢ ص ٣٣ .

(٣) من صور هذا الإهمال بل العبث ضغط دلوب على عميد مدرسة الحقوق الفرنسي « مسيو
لامير » حتى استقال ، فعين بدلاً منه شاباً إنجليزياً ، كما استبدل بالأساتذة الفرنسيين مدرسين من
الإنجليز الصغار ، الذين يجهلون قوانين البلاد .

اقرأ : مصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعي ص ٢٤٤ وما بعدها .

بالتعليم على اللون الذى يخرج طائفة من الموظفين الذين يعملون تحت رياسة رؤساء من الإنجليز .

وكان من أبرز مظاهر تخلف التعليم على عهد الاحتلال ، انخفاض نسبة المتعلمين فى الأربع والعشرين سنة الأولى من الاحتلال إلى النصف ، وانخفاض ميزانية التعليم بشكل واضح عما كانت عليه قبل الاحتلال^(١) . وقد اعترف بذلك الإنجليز على لسان رجالهم فى مصر حينذاك « كرومر »^(٢) ، الذى كان يدعو جهراً إلى عدم تقدم التعليم فى مصر^(٣) .

كذلك فرضت اللغة الإنجليزية على التعليم ، وحوربت اللغة العربية ألواناً من الحرب ، فلم تعد وسيلة للتدريس ، وإنما حلت محالها لغة المحتلين^(٤) ، ولم تترك الفصحى وسيلة للتعبير خارج قاعات الدرس ، لتنمو وتتطور ، وتصل المصريين بالماضى العربى المشرق والتراث الإسلامى الحبيب . وتجمعهم مع إخوانهم العرب والمسلمين فى كتلة قوية واعية ، وإنما ظهرت دعوات خبيثة من خبراء الاستعمار ، وبعض من خدع فيهم من العرب ، وراحت هذه الدعوات تهاجم الفصحى ، وتنسب إلى المصريين التخلف والعجز بسببها ،

(١) كانت نسبة المتعلمين سنة ١٨٨٣ نحو ١٦٪ فصارت سنة ١٩٠٧ نحو ٨٪ ، وكانت ميزانية التعليم سنة ١٨٦٦ أكثر من ١٠٠٠ و ١٤١ من الجنيهات ، فهبطت سنة ١٨٨٥ على عهد الاحتلال إلى ٦٨٩ و ٨٤ . وزادت هبوطاً سنة ١٨٩٠ ، فصارت ٣٣٧ و ٨٠ .

انظر : فى الأدب الحديث لعمر الدسوقي ج ٢ ص ١٨ ، وانظر : كذلك :

Modern Egypt; Cromer , Vol. 2. p. 529.

(٢) انظر : The Situation in Egypt; Cromer p. 12.

(٣) انظر : Abbas II; Cromer; PP. 23 - 24.

(٤) حمل « دنلوب » على مبارك على إصدار قرار يجعل اللغة الإنجليزية لغة التعليم سنة ١٨٨٩ وظل الحال كذلك حتى نجح المصريون فى إعادة اللغة العربية إلى ميدان التعليم سنة ١٩٠٨ ، وتم تدريب التعليم سنة ١٩١٢ .

اقرأ : فى الأدب الحديث لعمر الدسوقي ج ٢ ص ٤٣ - ٤٥ .

وتنادى باتخاذ العامة لغة للتأليف العلمى والأدبى ، وبإحلال العامة محل
الفصحى فى القراءة والكتابة (١) .

وهكذا عُوِّقت الحركة العلمية ، وتناقص عدد المتعلمين ، ووجدت اللغة
العربية صعوبات وعراقيل ، وأصبح من يشتغلون بها من الطوائف المضطهدة
فى رزقها وفى وضعها الاجتماعى .

كذلك حل المستعمرون « مجلس شورى النواب » بحجة أن المصريين لم
يصلوا بعد إلى المرحلة التى يستطيعون فيها أن يكون لهم مجلس نيابى أو حكومة
ديمقراطية ، وقد استعاضوا عن هذا المجلس بثلاث مؤسسات أخرى هى
الجمعية العمومية ، ومجلس شورى القوانين ، ومجالس المديريات . وكل هذه
المؤسسات لا تغنى عن المجلس النيابى شيئاً بطبيعة الحال ، وإن برر الإنجليز
مسلكهم العدوانى بأنهم يريدون أن يدربوا المصريين على الحكم النيابى الذى
لم يصلوا إلى مستواه فى زعمهم (٢) .

(١) من أمثلة الهجوم على الفصحى ، ما دعا إليه « دوفرين » فى تقريره المشهور سنة ١٨٨٣
من تحييد اللغة العامة والناحية بها ، ثم ما قاله « وليام ولكوكس » فى خطبة ألقاها فى نادى الأزيكية
سنة ١٨٩٣ ، من أن العامل الأكبر فى فقدان المصريين لقوة الاختراع هو استخدام الفصحى ،
ثم ما قاله : « ويلمور » أحد قضاة الإنجليز سنة ١٩٠١ ، من نصيح المصريين بهجر الفصحى .
ومن العرب الذين خدعوا بمثل تلك الدعوات : إسكندر معلوف السورى ، الذى حاول أن يوهم
المصريين بأن سبب تأخرهم هو استخدام الفصحى ، وذلك فى مقال له بالجلال فى مارس سنة
١٩٠٢ .

اقرأ : فى الأدب الحديث لعمر الدسوق ج ٢ ص ٤٠ وما بعدها ، ومقالا للدكتور على
عبد الواحد وفى فى مجلة الرسالة ، العدد الصادر فى ٣ ديسمبر سنة ١٩٦٤ ومقالا للأستاذ محمود شاكر
فى الرسالة عدد ٧ يناير سنة ١٩٦٥ . وانظر . رساله كاملة فى هذا الموضوع للدكتورة نفوسة زكريا ،
وعنوان هذه الرسالة هو : تاريخ الدعوة إلى العامة وأثرها فى مصر .

(٢) انظر : مصر والسودان فى أوائل عهد الاحتلال البريطانى ص ٣٦ - ٥١ .

وفي الوقت نفسه أُنحِدت أنفاس الصحافة بسبب أقل شبهة في معاداة الإنجليز أو الخديو ، فنعت « العروة الوثقى » من دخول مصر ، وكان يصدرها في باريس جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده ، وقت إبعاده عن البلاد ، بعد الثورة العربية . كذلك ألغيت صحيفة « الوطن » وصحيفة « مرآة الشرق » وصحيفة « الزمان » وعطلت « الأهرام » بعض الوقت^(١) .

وهكذا خنقت روح القوة الأخلاقية ، وهى الحرية ، وأصبح بعض الناس يتشكلون وفق مصالحهم ، أو ما يرونه من صالح جماعتهم ، فتقرب نفر من المستعمرين ، وهادن آخرون الحكام الخائنين ، وبدأت المفاصد الخلقية التى تخلفها مصادرة الحرية تظهر فى صور شتى . ولكن كلها قبيح شائه كرنه . وقد أضيف إلى هذا العامل الرئيسى المفسد للأخلاق ، عامل الضغط الاقتصادى على طبقات الشعب الكادحة ، بما كان من استغلال الإقطاعيين لهم ، وامتصاص المربين لدمائهم ، وجور السلطات عليهم . أجل أضيف هذا العامل الاقتصادى المفسد ، إلى العامل المعنوى المتلف ، فتضاعفت المأساة ، وظهرت مع الاحتلال عيوب خلقية عديدة ، فى طليعتها : النفاق ، والخبث ، والحقد ، وما إلى ذلك مما يخلفه فقدان الحرية وسوء النظم الاقتصادية .

كذلك أدخل الاحتلال إلى مصر ألواناً من المبادئ الوضيعة ، كالبغاء الرسمى ونوادى الميسر ، وحانات الخمر . وظهرت هذه المبادئ فى المدن ، وجرفت كثيراً من المواطنين ، فعرفت حياتنا الاجتماعية - وخاصة فى المدن - عيوباً لم تعرفها قبل عهد الاحتلال^(٢) .

وهكذا عمل الاستعمار على قتل القوتين الثقافية والأخلاقية ، اللتين

(١) انظر : المصدر السابق ص ١٦١ - ١٦٣ ، ومذكراتى فى نصف قرن لأحمد توفيق

ج ١ ص ٢٩٠ .

(٢) اقرأ : مقالا لعبد الله التميمي ، يندد فيه بتلك المفاصد فى « الأستاذ » عدد ١٧ يناير

سنة ١٨٩٣ .

تمثلان عقل الأمة وضميرها ، تماماً كما عمل على قتل القوتين العسكرية والاقتصادية ، اللتين تمثلان ساعد الأمة وقلبها .

حقيقة قد أباح الاحتلال — بعد فترة — إنشاء بعض الصحف ، كما سمح بقيام بعض الأحزاب ، ولكن ذلك كان أساساً لتأجييج الخصومات وتفريق شمل الأمة .

وحقيقة قد قام الاحتلال ببعض ألوان من إصلاح الري وإقامة بعض السدود والقناطر ، ولكن ذلك كان بقصد زيادة محصول القطن ، الذي كانت تحتكره المصانع الإنجليزية . على أن هذا كله لم يخلف رخاء اقتصادياً ، ولم يرفع مستوى الشعب ، وإنما زاد من ثراء طائفة كبار الملاك ، وضاعف من تحكمهم في الطبقة الكادحة^(١) .

ومن ذلك كله كانت التركة التي خلفها الاحتلال ، تركة مثقلة رهية تحتاج إلى نضال صابر وكفاح مرير ، حتى يصلح ما فسد ويقوم ما اعوج . كان على البلاد أن تناضل في ميادين عديدة ، في ميدان السياسة ضد المحتل وحليفه القصر ، وفي ميدان الاقتصاد ضد الفقر والاستغلال . وفي ميدان التعليم ضد الجهل والأمية ، وفي ميدان الثقافة ضد العدوان على اللغة وتراث العرب والإسلام ، وفي ميدان الاجتماع ضد التخلف والجمود ، وفي ميدان الأخلاق ضد التبذل والتفرنج .

والحق أن الاحتلال لم يستطع — رغم وسائله العديدة — أن يحول بين الرواد المصريين ، وبين خوض معركة النضال من أجل تخليص الوطن وإصلاح ما فسد من أمره . وكل ما استطاعه الاحتلال هو أن يعوق مسيرة مصر إلى نهضتها ، وأن يكلفها الكثير من التضحيات والجهد ، لكي تحقق ما تصبو

(١) انظر : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ١ ص ٢١٥ —

٢١٦ ، وتطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٦ ، ومصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعي

ص ٢٧ — ٣٠ .

إليه من هدف كبير . وقد أثبتت مصر في نضالها الشريف ، أنها بإيمانها ونبل غايتها ، أقوى من الاحتلال بكل جيوشه وخسيس أهدافه .

٢ - مراحل النضال وطرائقه :

كانت السنوات العشر الأولى من سنى الاحتلال سنوات كئيبة ، خيم فيها ما يشبه الذهول الذى يصيب المرء من أثر الصدمة . وكان للضغط الشديد الذى يفرضه الإنجليز ، وللاضطهاد البالغ الذى وقع بالمصريين ، أثر كبير فى سيطرة هذا الجو الكئيب ، الذى أوقف - تقريباً - كل نشاط سياسى ، للقيادات المصرية ، ووجه النضال إلى طريق الإصلاح الدينى والفكرى ، الذى تزعمه من رأوا أن الحالة غير ملائمة للعمل السياسى ، وأن الواجب انتهاز الفرصة للإصلاح فى ميادين أخرى تؤهل المواطنين بعد ذلك للحياة الأفضل .

وكان فى مقدمة هؤلاء المصلحين ، الإمام محمد عبده ، الذى أخذ نفسه - بعد عودته إلى مصر ، وبعد انتهاء مدة إبعاده - بإصلاح الأزهر والقضاء الشرعى ، وبتوضيح الجوانب المشرقة فى الإسلام ، والرد على طعنات أعدائه ، كما اهتم كثيراً بجانب الإصلاح الدينى والفكرى على وجه العموم^(١) .

ولما مات توفيق ، وتولى عباس حلمى سنة ١٨٩٢ ، أراد هذا الخديو الجديد - فى أول عهده - أن يدعم سلطانه ، وأن يتكئ على سند غير سند الإنجليز الذين لا أمان لهم فى السياسة ، فتظاهر بالوطنية ، وأبدى كثيراً من المظاهر التى يخالف بها سابقه من الحكام ، فأخذ يستقبل طوائف الشعب فى مناسبات عديدة ، وراح يزور الأقاليم المصرية المختلفة ، وبدأ يقرب العناصر الوطنية ويؤازرها ، فأصدر عفواً عن عدد من المشتركين فى

(١) انظر : المنار ج ٨ ص ٨٩٣ .

الثورة ، بل تعدى ذلك إلى تشجيع المصريين على مقاومة الإنجليز ، وعدم الخضوع لهم ^(١) .

وكان المصريون من جانبهم ، قد بدأت تتبدد صدمتهم بالاحتلال ، وشرعوا يشربون إلى أنفسهم ويعون واقعهم ويدركون واجبهم ، ومن هنا بدأ النشاط السياسى النضالى يظهر ، وأخذ نفر من الزعماء المصريين الجدد يتدد بالاحتلال ، وينتقد وجود الإنجليز ، وينادى بالاستقلال والحرية .

وكان الإنجليز بدورهم قد بدءوا يخففون قبضتهم على الصحافة ، وعلى العمل السياسى ، أملا فى أن تشغل المعارك الصحفية المصريين عن الإنجليز ، وطمعاً فى أن يستهلك النزاع الحزبى جهود المواطنين . ولكن المصريين أحسنوا — إلى حد كبير — الاستفادة من الفرصة المتاحة ، فأنشأوا الصحف الوطنية ، وراح كتابهم يهاجمون الاستعمار ، وينادون بالحرية ، ويناضلون جاهدين لتخليص الوطن مما جلبه عليه الاحتلال ^(٢) .

وهكذا بدأ النضال السياسى ، ولكنه أخذ اتجاهاين مختلفين ، الاتجاه الأول يلونه حماس دينى ، فيرى أن المشكلة الأولى هى مشكلة جلاء الإنجليز وإنهاء الاحتلال ولكن مع الإيمان بأن الجامعة الإسلامية ، هى طريق القوة ، وبأن الولاء للخلافة — التى يعتبر الخليفة التركى رمزاً لها — ولاء ضرورى تفرضه فكرة الإيمان بضرورة قيام جامعة إسلامية تتكفل لتواجه خطر الاستعمار .

ورغم أن زعماء هذا الاتجاه كانوا من ذوى الثقافة المدنية الحديثة ، وأنهم لم يكونوا من رجال الدين ، قد كانت عواطفهم الدينية تلون أفكارهم وتوجه

(١) انظر : مذكراتى فى نصف قرن لأحمد نسيف ج ٢ ص ١٦ ، ٢٦ ، ٣٥ ، ٣٧ ،

٣٨ ، ٥٢ .

(٢) نحدث الشيخ على يوسف فى السة الأولى لظهور المؤيد سنة ١٨٨٩ عن مسألة الجلاء ،

ثم تبعه مصطفى كامل فى الأهرام والمؤيد واللواء . انظر : منتخبات المؤيد ص ٣٠ وأقرأ : مصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعى .

دعوتهم كما كان لسياستهم ما يبررها - في نظرهم - حينذاك ، من وجوب التكتل أمام قوى الغرب ، ومن وجوب جمع كلمة المسلمين تحت فكرة الجامعة الإسلامية ، وعدم الانفصال عن الخلافة باسم القومية أو الوطنية ؛ لأن ذلك معناه الانقسام والتفريق وإتاحة الفرصة للمستعمر ليلتقم أمم الإسلام واحدة وراء الأخرى^(١).

وكان يمثل هذا الاتجاه الأول، الحزب الوطني، ويقوده مصطفى كامل الذي اتخذ صحيفة اللواء لسان حاله^(٢).

كما كان أصحاب هذا الاتجاه وعلى رأسهم مصطفى كامل ، موالين - أول الأمر - للخديوى الجديد عباس ، لما كان يظهره من وطنية ومؤازرة لارطنيين ، وكراهية ومناوأة للإنجليز . ثم عادوا فعادوا عباساً وحاربوه ، وذلك حين ضعف أمام الضغط الإنجليزي وانقلب على الوطنيين ، وهادن المحتلين حتى انتهى معهم إلى سياسة الوفاق^(٣).

أما الاتجاه الثانى من اتجاهى النضال الوطنى ، فقد كان يلونه حماس قومى ، فهو يرى أن فكرة الجامعة الإسلامية غير ممكنة التحقيق وأن الانفصال عن الخلافة واجب بعدما كان من فساد الخلفاء الأتراك ، وأنه لا ولاء إلا لمصر ، ولا عمل إلا من أجل مصر ، وأن مصر للمصريين . وأصحاب هذا الاتجاه يعتقدون بعد هذا أن المشكلة الحقيقية هى الاحتلال وأن إخراج الإنجليز من مصر واجب ، ولكن ذلك يجب أن يسبقه إعداد

(١) اقرأ بعض ما كتبه مصطفى كامل عن ذلك فى « المسألة الشرقية » ص ١٩ - ٢٢ .

(٢) اقرأ تفصيل القول عن هذا الاتجاه فى : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين . الفصل الأول من الجزء الأول .

ويلاحظ أن الحزب الوطنى لم يؤلف بصفه رسمية إلا سنة ١٩٠٧ ، وإن كان اسمه يطلق على السائرين فى اتجاه مصطفى كامل قبل ذلك التاريخ بزمان . انظر : مصطفى كامل للرافعى ص ٢٥٥ وما بعدها .

(٣) انظر : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر لمحمد حسين ج ١ ص ١٥٤ وما بعدها .
و ص ١٧٤ وما بعدها .

الشعب لحكم نفسه ، وتأهيله لتملك المسؤولية الكبيرة ؛ وذلك بتنويره وتنقيفه وبتعويده نظم الحكم الحديثة . ومن هنا شغل أصحاب هذا الاتجاه أنفسهم أولاً بالإصلاح الفكرى والاجتماعى والسياسى . وعملوا على أن يقوم فى مصر حكم ديمقراطى ، فيه وزارة من المصريين تزاوّل عملها على أساس المسؤولية البرلمانية ، وفيه برلمان يمثل الشعب ، ويراقب أعمال الوزارة وباقي السلطات . وكان هذا الاتجاه ممثلاً فى حزب الأمة ويتزعمه لطفى السيد ، الذى اتخذ صحيفة الجريدة لساناً لحاله^(١).

ويلاحظ أن أصحاب هذا الاتجاه الثانى ، كانوا - فى جملتهم - من كبار الملاك وأبنائهم ، وكانوا بين مستمدين لنفوذهم مما تحت أيديهم من إقطاع كبير ، مثل محمود سليمان رئيس حزب الأمة ؛ وبين مستمدين لنفوذهم مما فى رؤوسهم من ثقافة واسعة ، مثل لطفى السيد محرر الجريدة وقاسم أمين أحد مفكرى الحزب .

على أن الجميع كانوا يعتقدون أنهم أصحاب المصالح الحقيقية فى مصر ، وأنهم أحق بالحكم والسلطان وتولى شئون البلاد من الأتراك وأسرة محمد على . ومن هنا أخذت سياستهم هذا الاتجاه الذى يهدف أقرب ما يهدف إلى الإصلاح السياسى الداخلى ونيل الدستور ، وأخذ أكبر قسط من السلطة التى فى يد الخديو . ومن هنا لم يكن أصحاب هذا الاتجاه فى تحمس أصحاب الاتجاه الأول لإخراج الإنجليز^(٢) ، وإن كانوا لم يقرأوا بقاءهم بطبيعة الحال^(٣) .

(١) كون حزب الأمة بصفة رسمية سنة ١٩٠٧ وظهرت جريدته فى نفس العام . وسوف ترد ترجمة موجزة للطفى السيد حين يكون الحديث عن طريقته فى الشئ .

(٢) انظر بعض شواهد ذلك فى عدد الجريدة الصادرة فى ٢٣ مارس سنة ١٩٠٧ وفى العدد الصادر فى ٣٠ سبتمبر سنة ١٩٠٧ .

(٣) اقرأ تفاصيل هذا الاتجاه فى : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر ج ١ الفصل الثانى .

على أن ارتباط أصحاب الاتجاه الأول بفكرة الجامعة الإسلامية ، صبغت دعوتهم الإصلاحية وكل نشاطهم النضالي بطابع إسلامي عربي واضح ، وذلك لارتباط الإسلام بالتراث العربي ارتباطاً لا انفصام له . ومن هنا عنوا بالتراث العربي والاهتمام به والإقبال على تمثله والاعتماد عليه ، كما نافحوا عن اللغة العربية وتصدوا للدعوات المحاربة لها أو الغاضة من شأنها . كما اهتموا بإشاعة القيم الإسلامية العربية ، والاعتماد على الأسلوب الحضاري الذي عرفته حضارة العرب والإسلام ، ولم يفتنوا كثيراً بالحضارة الغربية وأساليبها الغربية الوافدة .

كما أن ارتباط أصحاب الاتجاه الثاني بفكرة القومية ، شكل دعوتهم الإصلاحية وكل نشاطهم النضالي بطابع عربي أوربي واضح . فإيمانهم بالقومية ، جعلهم يعطون ظهرهم للخلافة ، ويولون وجوههم شطر البلاد التي نشأت فيها القوميات ، والتي ازدهرت فيها مدنية حديثة تبهرا الأبصار .

ومن هنا شغل أصحاب هذا الاتجاه الثاني شطراً كبيراً من نشاطهم بألوان من الإصلاح الفكري والاجتماعي والسياسي ، الذي يستمد مثله الأعلى من حضارة الغرب ومدنية أوربا ؛ فنادوا بفصل الدين عن الدولة ، كما نادوا بفكرة الوطنية بمفهوم عقلى مصلحي ، لا بمفهوم وجداني حماسي . كذلك دعوا إلى تفسير نصوص الدين بما يلائم الحضارة ويتفق مع التطور ، وظهرت في هذا المجال دعوة قاسم أمين لتحرير المرأة^(١) .

والحق أن الاتجاه الأول أخذ — من الناحية السياسية — يضعف شيئاً

(١) اقرأ مثلاً لفكرة فصل الدين عن الدولة فيما كتبه عبد القادر حمزة بعنوان « خطر علينا وعلى الدين » في « المقتطف » عدد مارس سنة ١٩٠٤ .

واقراً مثلاً لفكرة الوطن بذلك المفهوم في افتتاحية « الجريدة » العدد الصادر في ١٠ مارس سنة ١٩٠٧ وعنوان المقال « الوطنية في مصر » .

واقراً أمثلة من محاولة تطويع الدين ونصوصه بما يحقق فكرة التطور ويلتزم مفهوم الحضارة عند مفكرى هذا الاتجاه ، فيما كتبه قاسم أمين في كتابيه « تحرير المرأة » و « المرأة الجديدة » وقد ظهر الأول سنة ١٨٩٩ ثم ظهر الثاني سنة ١٩٠٠ .

فشيئاً حتى أصبحت دعوته السياسية أشبه بحلم يعيش عليه بعض المتحمسين .
أما من الناحية الفكرية ، فقد كان خلال تلك الفترة في المحل الأول ،
ثم استمرت دعوته وعاشت عبر السنين ، كتيار فكري يرى أن نقطة الانطلاق
إلى الثقافة والحضارة يجب أن تبدأ مما عرفه العرب أيام مجدهم الزاهر .
وأما الاتجاه الثاني فقد استطاع — من الناحية السياسية — أن يتغلب ،
وذلك بسبب قوة نفوذ السائرين فيه ، وكونهم يقتسمون الثراء المادى
والفكرى جميعاً .

وقد ساعد على تغلب هذا الاتجاه من الناحية السياسية ، ما منى به
أصحاب الاتجاه الأول من ضربات أضعفت قوتهم وقللت أعوانهم . ومن
تلك الهزائم معاداة الخديو لهم بعد أن انقلب على الوطنيين وهادن الإنجليز .
ومنها تخلى فرنسا عن مؤازرتهم ضد بريطانيا ، بعد الاتفاق الودى الذى تم بين
الدولتين سنة ١٩٠٤ ، والذى أطلقت به فرنسا يد بريطانيا فى مصر ، وأطلقت به
بريطانيا يد فرنسا فى المغرب . ومنها ظهور دعوة تركيا الفتاة ، ومناداة بعض
الأتراك أنفسهم بترك فكرة الخلافة . ومنها بعد ذلك كله ما كان من تخلف
تركيا وفساد خلافتها وعدم ارتياح وطنى مستنير إلى الارتباط بها على الرغم من
تخلفها وضعفها وفسادها .

أما من الناحية الفكرية ، فقد كان هذا الاتجاه فى المحل الثانى ، ولم
يستطع أن يتغلب على الاتجاه الأول ، بل عاشا معاً يمثلان ثنائية « أيدولوجية »
فى الحياة الفكرية والاجتماعية ، ثم يشكلان أهم اتجاهات الأدب كما سنرى
إن شاء الله . على أن من الحق أن يقال ابتداء : إن هذا الاتجاه الثانى ،
هو الذى فتح الطريق إلى التجديد فى الأدب ، ومهد إلى تعرف الأدب
بالتيارات الغربية الحديثة ، والفنون الأدبية الجديدة .

وهكذا أصبح النضال السياسى — بعد ضعف الحزب الوطنى — ممثلاً فى
حزب الأمة ، وقد أثر هذا الحزب البدء بنواحي الإصلاح والإعداد للاستقلال ،
ونحطاً فى ذلك خطوات فساح . ثم قامت الحرب الكبرى الأولى سنة ١٩١٤ .

وكان الخديو عباس في تركيا لبعض شتونه . فانهزت بريطانيا الفرصة وأعلنت الحماية على مصر ، ومنعت عباساً من العودة إلى البلاد ، وولت آخر من أسرة محمد علي ، هو حسين كامل ، الذي خلعت عليه لقب سلطان^(١) .

وعاش المصريون فترة الحرب الكبرى الأولى في ضيق بالغ وتحت ضغط رهيب ، حيث فرض الإنجليز على الصحف الرقابة ، وأعلنوا الأحكام العسكرية ، وساقوا المصريين إلى العمل الشاق المهين تحت اسم « السلطة » ، واستولوا على كثير من أقوات أبناء البلاد وأموالهم لإمداد الجيوش البريطانية . كل هذا تحت عين الحكام من أبناء أسرة محمد علي ، والمواطنون وزعمائهم مكبلو الإرادة مغلولو القدرة ، لا يستطيعون أن يقاوموا هذا الطغيان ، إلا بما سمحت به ظروفهم القاسية حينذاك ، كالسخط على الإنجليز والابتهاج بكل ما يصيبهم من هزائم ، وكبعض المحاولات لا غتيال صنائعهم من الحكام المفروضين على البلاد . فقد اعتدى على السلطان حسين مرتين بقصد اغتياله ، ولكنه نجا في المرتين ، واستمر ضغط الإنجليز من جانب وتمكين صنائعهم لهم من جانب آخر ، حتى نهاية الحرب^(٢) . فلما وضعت الحرب أوزارها ، وأعلنت الهدنة سنة ١٩١٨ ، تقدم نفر من زعماء البلاد^(٣) إلى المعتمد البريطاني ، مطالبين برفع يد الإنجليز عن مصر ، ثم تألف وفد^(٤) وطلب السماح لبعض أعضائه بالسفر إلى إنجلترا لحضور مؤتمر الصلح الذي ستسافر إليه وفود عديدة من

(١) انظر : ثورة سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعي ج ١ ص ١٥ وما بعدها .

(٢) اقرأ المصدر السابق ص ١١ ، ٢٤ ، ٢٠ ، ٣١ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٢ .

(٣) هم : سعد زغلول وعبد العزيز فهمي وعلى شعراوي . وكان الأول وكيل الجمعية التشريعية ،

وكان الثاني والثالث عضوين بها .

(٤) كان هذا الوفد مؤلفاً من : سعد زغلول وعبد العزيز فهمي وعلى شعراوي ولفظ السيد ومحمد محمود وعبد اللطيف المكباتي . ثم أضيف إليه مصطفى النحاس وحافظ عفيف ، ثم أضيف إليهم إسماعيل صدق وحمد الباسل ومحمود أبو النصر وآخرون . انظر : ثورة سنة ١٩١٩ ص ٣٠ وما بعدها .

الشعوب لتعرض مطالبها . ولكن هذا المطلب العادل قوبل بالرفض ، بل تجاوزت سلطات الاحتلال ذلك إلى اعتقال بعض زعماء الوفد ونفيهم إلى « مالطة »^(١) . وهكذا شبت الثورة المصرية في مارس سنة ١٩١٩ ، واشتركت فيها كل القوى الوطنية . وبهذه الثورة تُوِجَتْ تلك المرحلة من مراحل نضال الشعب المصري البطل^(٢) .

٣ - بعض معالم النضال المشرقة :

وقد كان للنضال المصري في تلك الفترة معالم بارزة في شتى الميادين ، وارتبطت بعض تلك المعالم ببعض الأحداث الكبرى التي شهدتها هذه السنوات . وكان هذا النضال هو الرد الطبيعي على جرائم الاحتلال ومحاولته لقتل كل القوى الواعية في البلاد .

فقد قوبلت مجاربهه للتعليم بحركة مضادة . تدعو إلى بذل الجهود الوطنية في إنشاء المدارس ونشر الثقافة^(٣) . وقد توجت تلك الجهود بإنشاء الجامعة المصرية الأهلية سنة ١٩٠٨^(٤) . وقد أضيف إلى نضال المصريين في هذا الشأن ، مقاومتهم للحيلولة بين أبنائهم وبين البعثات التي عوقها كرومر ، فراح القادرون منهم يبعثون بأولادهم لاستكمال دراساتهم في فرنسا التي كان الإنجليز يحاربون ثقافتها . كما عملت الجامعة بعد إنشائها على إيفاد بعض خريجيها الممتازين إلى فرنسا لاستكمال دراساتهم^(٥) .

(١) كان المعتقلون ثلاثة هم : سعد زغلول ومحمد محمود وحمد الباسل .

(٢) اقرأ تفاصيل تلك الثورة التي ظلت نحو ثلاث سنوات واشتركت فيها كل طوائف الشعب

سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعي .

(٣) اقرأ عن بعض النشاط المتصل بتلك الدعوة في : مصطفى كامل ص ١٣٩ - ١٤٠ .

(٤) كان مصطفى كامل قد دعا إلى إنشائها سنة ١٩٠٤ ثم سنة ١٩٠٥ . ولكن التحمس للفكرة

ازداد بعد حادث دنشواي سنة ١٩٠٦ وكان في طليعة القائمين على المشروع سعد زغلول وقاسم أمين .

انظر : مصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعي ص ٢٢٣ - ٢٢٥ .

(٥) يعتبر الدكتور طه حسين ثمرة من ثمار الجامعة وبعثاتها .

كذلك قبول ضغط الاحتلال على الحريات وخنقه للصحافة ، بإظهار مزيد من الصحف التي فضحت جرائمه ، وشهت بعدوانه ، وقد كان في طليعة الصحف الوطنية في ذلك العهد صحيفة « المؤيد » للشيخ علي يوسف ، وقد ظهرت سنة ١٨٨٩ ، وارتفع صوتها منذ العام الأول بمسألة الجلاء^(١) . ثم ظهرت صحيفة « الأستاذ » للسيد عبد الله النديم سنة ١٨٩٢ ، وحملت على الاحتلال والفساد الذي جرّه على البلاد ، حتى ضاق بها الإنجليز . وضغطوا على الخديو حتى أبعد صاحبها عن مصر^(٢) . ثم ظهرت « اللواء » لمصطفى كامل سنة ١٩٠٠ ، فكانت سوط عذاب على الإنجليز وعملائهم وجرائمهم . ثم ظهرت « الجريدة » لسان حال حزب الأمة سنة ١٩٠٧ وكان يرأس تحريرها لطفي السيد^(٣) . وقامت هي الأخرى بدور في تحرير الفرد والجماعة لا يمكن أن يمحّد ، وإن لم تكن في حماس « المؤيد » و « الأستاذ » و « اللواء » فيما يتعلق بموضوع الجلاء والتشهير بالإنجليز .

وقد كان من أبرز الأحداث التي وجد فيها الوطنيون والصحافة الوطنية مجالا لمهاجمة الإنجليز . حادث دنشواي الذي وقع سنة ١٩٠٦ ، والذي نصب فيه الإنجليز المشائق وأدوات التعذيب لأبناء تلك القرية المسلمة من قرى المنوفية ، قبل أن يحاكموا بتهمة قتل أحد الإنجليز ، الذين كانوا قد ذهبوا إلى تلك القرية لصيد الحمام ، فأصيب بضربة شمس أنهت حياته^(٤) .

وكذلك قبول الضغط الاقتصادي ، وما خلفه من فقر وعدم ، بدعوات إلى مساعدة المعوزين ، ومديد العون إلى المحتاجين وأنشئت الجمعيات الخيرية ، وأسست الملاجئ ونحوها من دور البر .

كذلك قبول ما بثه الاحتلال من مفاسد خلقية ، وما أشاعه من مبادئ ،

(١) انظر : منتخبات المؤيد ، السنة الأولى ص ٣٠ .

(٢) وقد مات النديم بعد قليل من نفيه بالآستانة سنة ١٨٩٦ .

(٣) اقرأ ترجمة موجزة عنه في مبحث النثر من هذا الفصل (هامش) .

(٤) انظر : مصطفى كامل للرافعي ص ١٩٧ وما بعدها .

١٠٧

بدعوات حارة إلى الأخذ بالأخلاق الكريمة ، وازدراء العادات المريضة
الوافدة من الغرب العادى . وكان أكثر الداعين إلى صلاية الخلق واستقامة
السلوك من أصحاب الاتجاه العربى الإسلامى^(١) ، وكانت دعوتهم تتخذ
أشكالا مختلفة من أشكال الأدب كما سئرى حين تفصل القول فى أدب هذه
الفترة . وكان التراث العربى الإسلامى ، وتقاليد الحضارية فى ماضيها
المشرق تمتد هؤلاء الدعاة بكثير مما يؤيد دعوتهم ويمنحها المادة والشكل
على السواء .

وعلى الجملة ، قد أشعلت آثام الاحتلال ومفاسده روح المقاومة ، وشجنت
النفوس للنضال ، الذى تحرك فى كل الميادين ، وتوجته ثورة سنة ١٩١٩ .

(١) من أمثال الشيخ على يوسف ، والسيد عبد الله النديم ، ومحمد المويلحى ، وعبد العزيز

الأدب بين المحافظة والتجديد

كان الطابع الغالب على أدب تلك الفترة هو طابع المحافظة واستلهاهم الماضي ، أو اتخاذ التراث العربي المشرق الذي خلفته عصور الازدهار نقطة انطلاق نحو أدب معاصر . وليس معنى ذلك أن التيار الفكري المتجه إلى الحضارة الغربية لم تكن له آثار أدبية تصوره ، وإنما الذي يراد تقريره هو أن هذا التيار الغربي كان في تلك الفترة في طور التمهيد والإعداد الفكري لظهور الأدب الذي يمثله ^(١) . وقد ظهر بعض هذا الأدب الجديد بعد سنوات من بدء تلك الفترة ، ولكنه ظهر وليداً غصبا ، أمام أدب محافظ قد استوى واستحصد ، وملك على الناس مشاعرهم الفنية ، وشكل لهم أنماطهم الأدبية . وهكذا لم تكن القوة الأدبية لهذا التيار الغربي المجدد ، معادلة لقوة التيار العربي المحافظ ، بل لم تكن قوة هذا التيار الغربي في ميدان الأدب معادلة لقوته هو نفسه في مجال الفكر والإصلاح الاجتماعي ؛ نظراً لكونه من الناحية الأدبية قد كان محتاجاً إلى تغييرات فكرية ونفسية واجتماعية كبيرة تمهد له ، وتعد للأخذ به ، وتدفع إلى السير في طريقه . ومن هنا كانت غلبة الطابع المحافظ على الأدب بفنونه المختلفة ، على الوجه الذي يتضح تفصيله فيما يلي :

أولاً - الشعر :

١- سيطرة الاتجاه المحافظ البياني :

عرفنا من حال الشعر في الفترة السابقة ، أنه قد ظهر الاتجاه المحافظ البياني الذي راده البارودي ، وبعث به الشعر العربي ، وذلك حين رده إلى استلهاهم النماذج الجيدة التي خلفتها عصور الازدهار ، وحين جعل النموذج البياني

(١) تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٤١ .

المشرق قالباً للتعبير عن أحاسيس الشاعر وتجاربه ، وعن قضايا وطنه وأهم أحداث عصره^(١) . وعرفنا كذلك أن هذا الاتجاه لم يكن وقت ظهوره على يد البارودي هو الاتجاه الشعري الوحيد ، بل لم يكن الاتجاه الفني الغالب ، وإنما كانت الغلبة لذلك الاتجاه التقليدي الجاهلي ، الذي كان يمثل شعراء عديدون ، تقيدهم - عادة - بقايا أغلال العصر التركي والمملوكي ، وتكبل شعريهم - غالباً - ألوان من الألاعيب اللفظية والمحسنات المتكلفة ، لتستر ضحالة الموضوعات ، وفقر الأفكار ، وبرودة المشاعر ، وتهافت الأسلوب^(٢) .

ونضيف الآن ، أن هذا الاتجاه المحافظ البياني : قد أخذ يقوى عوده رويداً رويداً ، على يد الجيل الذي خلف البارودي ، حتى استحصده في هذه الفترة التي نسوق عنها الحديث ، بل حتى سيطر سيطرة توشك أن تكون تامة ، ومن هنا اختفى - أو كاد - ذاك الاتجاه التقليدي الجاهلي ، وأصبح الاتجاه الذي يملأ الحياة الأدبية هو هذا الاتجاه المحافظ البياني الحلي ، الذي راد طريقه البارودي في الفترة السابقة ، وأصبح جيل الشعراء في هذه الفترة ، يسرون في نفس اتجاهه ، ويترسومون خطاه ؛ فإسماعيل صبري^(٣) ، وأحمد شوقي^(٤) ،

(١) اقرأ ما كتب عن الشعر في الفصل السابق - مسحت الشعر ، المقال ٢ - ظهور الاتجاه البياني المحافظ .

(٢) اقرأ ما كتب عن ذلك في الفصل السابق - مبحث الشعر ، المقال ١ - الاتجاه التقليدي وبعض لمحات التجديد .

(٣) اقرأ ترجمة موجزة له في مسحت الشعر بالفصل السابق المقال ٢ (هامش) .

(٤) ولد شوقي سنة ١٨٦٩ ، ونشأ في بيئة أرستقراطية ، وتعلم في مدارس القاهرة الابتدائية والثانوية ، ثم التحق بمدرسة الحقوق ، وتخرج في قسم الترجمة سنة ١٨٨٧ ، فعين بالقصر في عهد توفيق ، ثم أرسل في بعثة إلى فرنسا ليدرس الحقوق فدخل مدرسة « مونبلييه » ودرس بها عامين ، ثم انتقل إلى باريس وظل بها عامين آخرين ، حتى حصل على إجازة الحقوق ، وأتيح له أن يطوف في فرنسا وأن يزور إنجلترا ، ثم عاد إلى مصر فعمل رئيساً للقسم الإفرنجي بالقصر ، وكان من =

وحافظ إبراهيم^(١) ، ومحمد عبد المطلب^(٢) . وبقية شعراء هذا الجيل التالي من أمثال أحمد محرم^(٣) ، وعلى الغياي^(٤) ،

=حاشية الخديو كما كان شاعره . وحين أعلنت الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ كان الخديو عباس في تركيا فتمه الإنجليز من دخول مصر ، وأخذوا يبعدون أنصاره أيضاً ، فنفى شوق إلى إسبانيا ، حيث ظل في « برشلونة » أيام الحرب ، ثم عاد بعد انتهائها ، وبعد أن زار الأندلس في جنوب إسبانيا . وقد بوع بإمارة الشعر سنة ١٩٢٧ ، وظل مرموقاً حتى توفي سنة ١٩٣٢ .
اقرأ عنه في : شوق شاعر العصر الحديث للدكتور شوق ضيف ، وأبي شوق لحسين شوق ، وحافظ وشوق للدكتور طه حسين . وشعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ، والأدب العربي المعاصر في مصر للدكتور شوق ضيف .

(١) ولد حافظ في « ذهية » بديروط ، حيث كان يعمل والده ، وفي سن الرابعة تقريباً مات هذا الولد ، فانطلقت الأم يطفله إلى القاهرة ، حيث كفله خاله . وقد تعلم حافظ أولاً في الكتاب ، ثم التحق بمدارس مختلفة كانت الخديوية آخرها . وحين نقل الحال إلى طبطا انتقل معه حافظ ، ولم يختلف هناك إلى مدرسة ، بل تردد حيناً على المسجد الأحمى ، وهناك اتضح ميله إلى الشعر ، وحين ظهر منه عدم الميل إلى مواصلة الدراسة قامت جفوة بينه وبين خاله ، فاتجه حافظ إلى الحمامة ، التي كانت لا تشترط مؤهلاً في القانون حينذاك . ثم التحق بالمدرسة الحربية وتخرج فيها سنة ١٨٩١ . وعين في وزارة الحربية ، ثم نقل إلى الداخلية . ثم عاد إلى الحربية ورافق الحملة التي توجهت إلى السودان بقيادة « كشنر » . وهناك اشترك في ثورة قام بها بعض رجال الجيش ، وحوكم ، وأحيل إلى الاستيداع سنة ١٩٠٠ ثم طلب إحالته إلى المعاش سنة ١٩٠٣ ، فظل شبه مشرد حتى عين سنة ١٩١١ في القسم الأدبي بدار الكتب ، وظل به حتى سنة ١٩٣٢ حيث أحيل إلى المعاش ثم مات في نفس العام .

اقرأ عنه في : حافظ للدكتور عبد الحميد سد الجندى ، وحافظ وشوق للدكتور طه حسين ، وشعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ، والأدب العربي المعاصر في مصر للدكتور شوق ضيف .

(٢) ولد بقرية من قرى حرجا سنة ١٨٧١ . وتعلم في الأزهر ، وعمل بعد ذلك مدرساً . وشارك في الحركة الوطنية وتوفي سنة ١٩٣١ .

اقرأ عنه في : شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ، وفي الأعلام للزركلي ج ٧ ص ١٢٤ .

(٣) ولد في إبيار من قرى الدلتا سنة ١٨٧٧ وتلقى مبادئ العلوم في البلدة وتثقف على يد بعض شيوخ الأزهر . وسكن دمنهور بعد وفاة أبيه . وعاش يتكسب بالأدب ونشره ، واشتهر بمبولة الوطنية والإسلامية . وتوفي سنة ١٩٤٥ .
اقرأ عنه في : الأعلام للزركلي ج ١ ص ١٩٢ .

(٤) ولد بدمياط سنة ١٨٨٥ في أسرة متوسطة ، ثم انتقل إلى القاهرة وقد ناهز الثانية والعشرين بعد أن تعلم في مسقط رأسه . وانضم إلى الحزب الوطني ، وعمل بالصحافة وحين أصدر ديوان وطني حوكم واتهم بالعيب في ذات الخديو وبالتحريض على كراهية الحكومة ، وحكم عليه بالحبس =

وغيرهم^(١) ؛ قد صاغوا شعرهم على طريقة البارودي ، وساروا في
فهمهم على دربه : فقصوا قصاء شبه تام على الطريقة التقليدية الجادة ،
وجعلوا السيطرة للاتجاه المحافظ البياني ، وذلك بفضل تمكنهم من
أسلوب هذا الاتجاه ، وكثرة نتائجهم بطريقة ، وقوة تمسكهم بتقليده ،
ثم لإلحاح دواعي السير على منهجه .

وقد عرفنا أن أهم أسباب ظهور هذا الاتجاه في الفترة السابقة ، كانت
تتمثل في هذا الوعي الناصح عند بعض المثقفين ، الأمر الذي حمل على
الانتفاذ إلى مجد الماضي وتراث الأمس ، للاتكاء عليه ومواجهة تحدى
الحضارة الغربية به^(٢) ، ونضيف الآن أن النضال الذي شهدته الفترة التي
نسوق عنها الحديث ، قد عمق الإحساس بتلك الفكرة ، وجعل الارتباط
بالماضي العربي أقوى والاتكاء على التراث المجيد أشد ، وخاصة عند هذه
الجمهرة من المثقفين الذين يؤمنون بفكرة الجامعة الإسلامية ويرتبطون تبعاً
لها بالتراث الإسلامي العربي^(٣) . ومن هنا كان هذا الشغف البالغ بالاتجاه
المحافظ البياني في الشعر ، وكانت سيطرته وأخذ جمهرة الشعراء الكبار به .
فجلهم من المؤمنين بفكرة الجامعة الإسلامية ، ومن المرتبطين تبعاً لها بالتراث ،

= سنة حكماً غيبياً ؛ إذ كان قد رحل إلى الآستانة ، ثم سافر إلى سوريا ، وهناك أصدر جريدة منبر
الشرق بالفرنسية . وظل في منفاه حتى سنة ١٩٣٧ ، حيث عاد إلى مصر واستأنف إصدار جريدته
بالعربية . اقرأ عنه في : مقدمة وطني . وفي شعراء الوطنية لعبد الرحمن الرافعي ص ٣٠٥ .

(١) مثل مصطفى صادق الرافعي وأحمد نسيم وأحمد الكاشف .

(٢) اقرأ ما كتب عن ذلك في الفصل السابق ، المقال ٢ - إحياء التراث العربي .

(٣) كان من أبرز هؤلاء : الشيخ محمد عبده والشيخ علي يوسف وإبراهيم ومحمد المويلحي ،

والمنفلوطي .

ومن المفتونين بناء على هذا بنماذج الشعر الرائعة التي خلفها هذا التراث ، وهم انذلك كله يسرون فى الاتجاه الذى يعتمد أساساً على أسلوب هذه النماذج التراثية ويتخذها مثلاً أعلى للأسلوب الشعرى .

(١) المحافظون والنضال :

أما أهم الأغراض التى عالجها أصحاب هذا الاتجاه فى هذه الفترة ؛ فهى تلك الأغراض التى بدأ علاجها البارودى بشعره من قبل ، وهى تلك التى تشمل الذات وتجاربها ، والوطن وقضاياها ، والعالم وأهم أحداثه . غير أن شعراء هذه الفترة قد وسعوا تلك الخطوات القصار التى خطاها البارودى فى طريق الوطنيات وبعض الأحداث الكبرى الخارجة عن حدود الوطن ؛ فهم قد عالجوا كل قضايا مصر ومشكلاتها ، وأبرز أحداث العالم الإسلامى وتطوراتها ، وكثيراً من شئون العالم الخارجى وأزماته . ومن هنا خاضوا كثيراً فى السياسة المصرية والعربية والإسلامية ، كما خاضوا فى المسائل الاجتماعية والثقافية والفكرية والأخلاقية ، هذا إلى اهتمام كبير بالماضى وأبعاده ، تارة ماضى العرب والإسلام ، وأخرى ماضى القراعنة ومصر . وهم فى ذلك كله - معبرون عن روح هذه الفترة ، مستجيبون لطابعها العام وهو طابع النضال من أجل الخلافة وتآمر الغرب عليها ، والنضال من أجل بعض الدول الإسلامية وطمع الاستعمار فيها ، والنضال من أجل الوطن واستبداد الاحتلال والقصر به ، والنضال من أجل المجتمع المصرى وما جلبه المستعمر من آفات عليه^(١) .

وهكذا نجد الشعر المحافظ الببائى قد خاض معركة النضال ، وجال فى كل ميادينها فأبلى أحسن البلاء ، وكان جهازاً من أهم أجهزة المقاومة ، وسلاحاً من أمضى أسلحة معركة النضال التى خاضتها مصر فى عهد الاحتلال .

(١) اقرأ تفصيل ذلك فى : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ١ .

من أجل الجامعة الإسلامية :

والملاحظ أن الشعراء جميعاً من أصحاب هذا الاتجاه ، قد مدحوا الخليفة التركي ومجدوه على تفاوت بينهم . وواضح أن الدافع الأساسي إلى ذلك ، كان اعتبار الخليفة رمزاً لوحدة المسلمين ، وشعاراً لفكرة الجامعة الإسلامية التي آمن بها الكثيرون في تلك الأحيان ، كضمان لوحدة الشعوب في هذه المنطقة وتكتلها ضد الاستعمار الغربي وعدوانه . فقد ظهر جلياً تأمر الدول الأوروبية على تركيا ، وتطلعها إلى اقتسام الدول التي تؤلف الخلافة الإسلامية . وقد انتصح هذا في مؤتمر برلين سنة ١٨٧٨ ، حين اجتمع لحل مشكلات تركيا في البلقان ، فعمل على تمزيق ولاياتها بل ابتلاع ما أمكن منها ، فاحتلت إنجلترا جزيرة قبرص ، واحتلت روسيا بعض أملاك تركيا على البحر الأسود ، واضطرت تركيا إلى التخلي عن رومانيا والصرب ، ثم احتلت فرنسا تونس سنة ١٨٨١ ، واحتلت إنجلترا مصر سنة ١٨٨٢ ثم هاجمت إيطاليا ليبيا سنة ١٩١١ ، وحُملت تركيا على التخلي عنها سنة ١٩١٢ لتفرغ للثورات المأججة ضدها في البلقان . وأكثر من ذلك قد تهاجم على الإسلام والمسلمين بعض الكتاب الغربيين ، وأعلن بعضهم ابتهاجه بتوغل فرنسا في قلب الإسلام بأفريقيا ، ومن هؤلاء الكتاب : « هانوتو » و « رينان » و « كرومر »^(١) .

ومن هنا كانت هذه الحفاوة من جانب الشعراء بالخلافة والخليفة ، لا تقديراً لتركيا أو لذات السلطان التركي ، وإنما لهذه الجامعة الإسلامية التي يعتبر الخليفة رمزاً لها^(٢) .

(١) انظر : الوطنية في شعر شوقي للدكتور أحمد الحوفي ص ١٠٢ ، والاتجاهات الوطنية ج ١

ص ٢ وما بعدها .

(٢) الاتجاهات الوطنية ج ١ ص ١١ وما بعدها .

تطور الأدب الحديث في مصر

يقول أحمد محرم مخاطباً أمم الخلافة :
يا آل عثمان من ترك ومن عرب وأى شعب يساوى الترك والعربا
صونوا الهلال وزيدوا مجده علماً لا يحد من بعده إن ضاع أو ذهباً^(١)
ويقول أحمد شوقي مخاطباً الخليفة :
أمةُ الترك والعراقُ وأهلُو هـ ولبنان والربى والخيامُ
عالم لم يكن لينظم لولا أنك السلم وسطه والوثام^(٢)
ويقول حافظ إبراهيم عن الخلفاء العثمانيين :
ورَدُّوا على الإسلام عهد شبابه ومدوا له جاهاً يُرجى ويُرهَبُ
أسود على البسفور تحمى عرينها وترعى نيام الشرق، والغرب يرقب^(٣)
ويقول على الغاياتى مخاطباً السلطان عبد الحميد ، ومشيراً إلى نكبة
الاحتلال لمصر :

رمتها الحادثات بشر قوم لهم فى كل مظامة شئونُ
قضت فى عصرهم مصر ولولا رجاء فيك ما قرت عيون
فأعزز يا حمى الإسلام شعباً بعزك لا يذل ولا يهون^(٤)

ونظراً لكون المسألة لم تكن مسألة الخليفة لشخصه ، ولا الخلافة العثمانية لذاتها ، وإنما كانت رعاية لوحدة الأمم الإسلامية وسلامتها من طمع الغرب العادى ؛ لم يقف الشعراء عند تمجيد الخليفة والخلافة ، بل مجدوا نضال الأمم الإسلامية المعتدى عليها ، وحثوا على عونها وخوض المعارك إلى جانبها . ومن هنا نجد ألمع الشعراء يشهرون بالطلليان فى عدوانهم على ليبيا سنة ١٩١١ ، ونراهم يعتبرون هذا العدوان عدواناً على الوطن ، وينادون بمؤازرة إخوانهم فى ليبيا ، ويدعون إلى الحرب المقدسة إلى جوارهم .

(١) ديوان محرم ج ٢ ص ٤ .

(٢) الشوقيات ج ١ ص ٢٩٦ .

(٣) حافظ ج ٢ ص ١٧ .

(٤) ديوان وطنيتى ص ٥٥ .

يقول محمد عبد المطلب من قصيدة له في ذاك العدوان الطلياني :
 بنى أمنا أين الخميس المدربُ وأين العوالى والحسام المدربُ
 إذا اهتز في نصر الخفيف تساقطت نفوس العدا في حده تتحلب
 خليلٌ مالى إن تذكرتُ برقة يجنبى نيران الأسى تتلهب
 نسعم راعى من نحو برقة صائح يهيب بأنصار الهلال : ألا اركبوا^(١)

ويقول أحمد الكاشف^(٢) في المناسبة نفسها :
 المؤمنون إليك مستبقونا لذمارهم وديارهم حامونا
 فاحشد كتائبك التى أعددتها للحق أبلج والرجاء متينا^(٣)
 ويقول حافظ كذلك في تلك الحرب مصوراً فظائع الطليان ضد العرب
 ومننداً بمباركة البابا للحملة :

كسبوا قتلهم مشلوا بذوات الخدر طاحوا باليتامى
 ذبحوا الأشياخ والزمنى ولم يرحموا طفلاً ولم يبقوا غلاماً
 أحرقوا الدور استحلوا كل ما حرمت «لاهاى» فى العهد احتراماً
 بارك المطران فى أعمالهم فسلوه : بارك القوم علاماً ؟
 أبهذا جاءهم لإنجيلهم أمراً يلقى على الأرض سلاماً^(٤)
 ويقول شوقي أيضاً حائثاً على التطوع بجانب جيوش تركيا ، ومعتبراً كل
 المسلمين من أبناء الدولة العثمانية :

يا قوم عثمان والدنيا مداولة تعاونوا بينكم يا قوم عثمان
 كونوا الجدار الذى يقوى الجدار به فالله قد جعل الإسلام بنيانا
 هل ترحمون لعل الله يرحمكم بالبيد أهلاً وبالصحراء جيراناً

(١) ديوان عبد المطلب ص ٢٥ .

(٢) ولد بقرية القرشية سنة ١٨٧٨ ، وكان له اشتغال بالتصوير وميل إلى الموسيقى ، كما كانت له اهتمامات سياسية ، وقد اتهم بالدعوة إلى إنشاء خلافة عربية ، وألزم بالبقاء في قريته . وظل كذلك حتى مات سنة ١٩٤٨ . أقرأ عنه في : الأعلام للزركلى ج ١ ص ١٢٠ - ١٢١ .

(٣) ديوان الكاشف ج ٢ ص ١٧ .

(٤) ديوان حافظ ج ٢ ص ٦٦ .

في ذمة الله ... أوفى ذمة - نفر على طرابندس يقضون شجعانا (١)

ولذا كان بعض الشعراء قد استمد كثيراً من تحمسه للخليفة والخلافة مما يجرى في عروقه من بعض دم تركي ، فإن جمهرة الشعراء قد كانوا مدفوعين إلى تمجيد الخلافة والخليفة ومؤازرة جنده بفكرة الجامعة الإسلامية ، التي كانت هدفاً سياسياً نبيلاً في ذلك الحين .

علاقتهم بالحاكم :

والملاحظ كذلك أن أكثر الشعراء المحافظين قد مدحوا الخديو ومن جاء بعده من الحاكمين . والحق أن معظم هذا المدح كان بدافع تعلق الآمال بالحاكم ، ورجاء أن يعمل لخدمة الوطن . فثلاً كانت أكثر الأمداح التي وجهت إلى عباس الثاني بسبب ما ظهر به في أول عهده من اصطناع الوطنية ومعاودة الإنجليز . أي أن ماوجه إليه من أمداح - كان في جملته - مشاركة في النضال باعتبار هذا الحاكم قد كان في الفترة التي يمدحه فيها جل الشعراء ، يمثل مؤازرة الوطنيين وخصوصاً الاحتلال . ولذا نرى طائفة الشعراء الوطنيين الصرخاء ينصرفون عنه بمجرد مهادنته للإنجليز ومعاداته للمناضلين ، بل إن بعض هؤلاء الشعراء لم يكتف بالانصراف عنه ، وإنما تجاوز ذلك إلى نصحه ، ثم إلى نقده ، وأخيراً إلى هجائه في صورة تبلغ حدّاً رائعاً من الشجاعة والجرأة والفداية .

يقول على الغاياتي مخاطباً عباساً الثاني بعد أن تنكسر للمناضلين وهادن الإنجليز .

أعباس هذا آخر العهد بيننا	فلا تخش منا بعد ذاك عتابا
أيرضيك فينا أن نكون أذلة	ننال إذا رمنا الحياة عقابا ؟
وأرضيت أعداء البلاد وأهلها	وأصلبتنا بعد الوفاق عذابا (٢)

(١) الشوقيات ج ١ ص ٣٠٣ .

(٢) وطنيتي ص ٤٣ - ٤٤ .

ويقول أحمد محرم مُعَرِّضاً بفساد الخديو :

أُضْرَئُ الناسِ ذو تاجٍ تولى فما نفع البلاد ولا أفادا
وكان على الرعية شَرَّ راعٍ وأشأمَ مالكٍ في الدهر سادا
فلا هو يُرتجى يوماً لنفع يُعزِّزُ بهِ الرعيةَ والبلاداً^(١)

ثم ينتقل في قصيدة أخرى من التعريض إلى الهجاء الصريح ، رامياً الملوك بالكذب والبعد عن الشرف ، فيقول :

كَذَبَ الملوكُ وَمَنْ يُحاولُ عندهم شرفاً ويزعمُ أنهم شرفاءُ
الحق مُنتَهَكُ المحارمِ بينهم والعدلُ وهمُ والوفاء هباءُ
رفعوا العروشَ على الدماءِ وإنما تَسْبَقِي السفينةُ ما أقام الماءُ^(٢)

وإذا كان بعض الشعراء قد استمروا على الاتصال بعباس ، ومدحوه حتى بعد انقلابه على الوطنيين ، ثم مدحوا من جاء بعده من حكام من أسرة محمد علي ؛ فإن ذلك لا يطنع في شعر المحافظين جملة ، ولا يغض من بسالته ونضاليتة . وهؤلاء النفر من الشعراء الذين استمروا على صلة بالقصر أو مدحوا حكامه ، قد كانوا ممن خضعوا لظروف شخصية وانحرفوا معها عن طريق التضحية والفداء . فشوقي — وهو زعيم هذا النفر من الشعراء — قد كان يرتبط بحكام القصر برابط الدم ، كما كان مديناً للقصر بتربيته وتعليمه في الخارج ، وجاهه في الداخل^(٣) . وغير شوقي من هذا النفر من الشعراء قد كان منهم الطامح إلى منافسة شوقي ونيل شيء من جاهه الذي ناله عن طريق القصر ، كما كان منهم المتقي للأذى في الرزق أو المنصب أو البدن ، ثم كان منهم الآمل أن يقدم هؤلاء الحكام للبلاد شيئاً من الخير باعتبارهم القابضين على السلطة في تلك السنين . وقد تكون كل هذه العوامل هي التي حملت شاعراً كحافظ إبراهيم على أن يمدح عباساً ومن جاء بعده ، وليته ما فعل .

(١) ديوان محرم ج ٢ ص ٥٣ - ٥٦ .

(٢) المصدر السابق ج ١ ص ١٥٠ - ١٥١ .

(٣) الأدب العربي المعاصر في مصر للدكتور شوقي ضيف ص ١١١ .

موقفهم من الإنجليز :

أما فيما يتعلق بالسلطة الغاشمة الأخرى التي كانت جاثمة على صدر البلاد في تلك الفترة ، وهي سلطة الاحتلال ، فيلاحظ أن كبار الشعراء كانوا حيالها في عداوة واستنكار كما كانوا ضدها في نضال . غير أنهم كانوا في عداوتهم واستنكارهم ونضالهم طائفتين ، طائفة صريحة العداوة مستمرة الاستنكار دائمة النضال ، وأخرى تريد أن تكون كذلك ، ولكن ظروف حياتها ، وطبيعتها التي تؤثر السلامة ولا تقوى على الفداء تحول بينها وبين ما تريد ، فهي تجاهر بمعاذاة الاحتلال ، وتصريح باستنكاره ، وتخوض معركة نضاله ، ولكن حين تأمن مغبة ذلك ولا تخاف عاقبة ما تقول . ثم هي تضمحل العداوة وتكتم الاستنكار وتكف عن النضال حين تتوقع شراً يمس المنصب أو الرزق أو الذات بأذى ، بل ربما تتورط هذه الطائفة فيما هو أقبح من ستر الحصومة للاحتلال وكتم الاستنكار لوجوده وكف النضال لقواه ؛ فتصرح أحياناً بمهادنته والإفادة منه ، أو تتردى فيما هو أشنع من ذلك فتمدحه بعض المرات وتثنى عليه .

وقد كان يمثل الطائفة الأولى على الغاياتي وأحمد محرم . فالغاياتي دائم التنديد بالاحتلال ومخبله الخديو ، دائم الحث للوطنيين على النهوض والثورة ومن ذلك قوله :

وعداة ملكوا الأمر ولم	يحفظوا للشعب في حق ذماما
وولاة أقسموا أن يسجدوا	كلما رام العسدا منهم مراما
ربّ ماذا يصنع المصري إن	جاوز الصبر مدى الصبر فقاما
طال يوم الظلم في مصر ولم	نَدِرْ بعد اليوم للعدل مقاما ^(١)

ومنه أيضاً قوله مهاجماً وزارة بطرس غالى الذى ولاه الاحتلال رئيساً للوزارة :

(١) وطنيتي ص ٤١ - ٤٢ .

ألا مَطَّرَ اللهُ الوزارةَ نَقْمَةً ولا بَسَلَتْ عَيْنٌ مما تروم مراما
تحاول أن تقضي علينا بإثمها ولكن ستلقى دون ذلك أثاما
وزارة خسد أع أقامته بيننا يد الحاكمين الآمين فقاما^(١)

وأحمد محرم كثير التشهير بكبت الحريات وضباع البلاد على يد
المستعمرين ومخالبهم من الحكام غير الشرعيين ، وهو لا يفتأ يدعو إلى الثورة
وينادى بالكفاح من أجل الخلاص . ومن ذلك قوله :

يأمة خاط الكرى أجفانها هبى فقد أودت بك الأحلامُ
هبي فما يحمي المحارم راقدا والمرء يُظلم غافلا ويضام
هبي فما يغني رقادك والعدا حول الحمى مستيقظون قيام
غنموا نفائسه وثم بقيّة ستيلها . أيديهم الأيام
عجبا لهذا النيل كيف نعقه ويدوم منه البر والإكرام^(٢)

وقوله بمناسبة صدور قانون المطبوعات :

صَبُّوا المداد وحطمو الأقلاما واطووا الصحف وانزعوا الأفهاما
أيسوس ريبُ الدهر منا أمة تبغي حياة المجد أم أنعاما^(٣)

أما الطائفة الثانية ، فقد كان يمثلها شوقي وحافظ ، بكل أسف .. أما
شوقي فقد كان موقفه يتشكل - غالباً - بموقف القصر^(٤) ، باعتباره من كبار
موظفيه الذين يؤثرون المحافظة على المنصب والحرص على الجاه ، بالإضافة إلى
ولائه لحكام القصر الذين تربطه بهم رابطة الدم وتشده إليهم مآثر عديدة .
ومن هنا نراه - عادة - يهاجم الاحتلال في الوقت الذي يكون فيه القصر
جريئاً على الاحتلال ، ثم نراه - غالباً - يسكت على جرائم المحتلين حين
يكون القصر مدعوراً منهم ، أو على وفاق معهم . ولذا يهاجم شوقي الإنجليز ،

(١) المصدر السابق ص ٦٤ .

(٢) ديوان محرم ج ١ ص ٨٥ .

(٣) المصدر السابق ج ٢ ص ٤٧ - ٤٨ .

(٤) الاتجاهات الوطنية ج ١ ص ١٩٥ .

ويندد بالاحتلال في تلك الفترة التي كان فيها عباس على وفاق مع الوطنيين ، ولم يكن بعد قد هادن المحتلين . ومن أشعار شوقي في تلك الفترة ، قصيدته التي يهاجم فيها رياض باشا ، على خطبته المشهورة ، التي مدح فيها الإنجليز ، وهي القصيدة التي يقول فيها :

خطبتَ فكنتَ خطباً لا خطيباً أضيف إلى مصائبنا الجسام
لهجتَ بالاحتلال وما أتاه وجرحكُ منه لو أحسستَ دام
أراكَ مقتل من مصرَ دام فقامتَ تزيد سهما في السهام^(١)
ومن شعره في بعض أوقات الأمن وضمان السلامة ، قصيدته في رحيل « كرومر » التي يقول فيها :

لما رحلتَ عن البلاد تشهدتُ فكأنك الداء العياء رحيلاً
أنذرتنا رِقاً يدوم وذلة تبقى وحالا لا ترى تحويلاً
أحسبت أن الله دونك قدرة لا يملك التغيير والتبديلاً^(٢)

ولكننا نرى شوقي يسكت عن حادثة دنشواي ، فلا يقول شعراً فيها إلا بعد عام من مأساتها وذلك حين يأمن مغبة القول ، أو حين يأمن القصر سوء عاقبة الحديث ، أي بعد أن ذهب « كرومر » الطاغية الشديد العداء لعباس ؛ وجاء « غورست » المعتمد البريطاني المهادن المتساهل . فهنا نسمع شوقي يقول ميميته التي يتحدث فيها عن ضحايا دنشواي ويطالب بالإفراج عن مسجونهم ، وفيها يقول :

مرت عليهم في اللحد أهيلةٌ ومضى عليهم في الفيود العامُ
كيف الأرامل فيك بعد رجالها وبأى حال أصبح الأيتام
« نبرون » لو أدركتَ حكم كرومرٍ لعرفت كيف تنفذ الأحكام^(٣)

وليس من الممكن الاعتذار عن شوقي في سكوته عاماً عن الحديث عن مأساة دنشواي ، مهما قيل إنه كان لم يلهم شعراً يومها ، أو أنه كان خارج

(١) الشوقيات ج ١ ص ٢٥٩ .

(٢) المصدر السابق ج ١ ص ٢٠٩ - ٢١٠ .

(٣) المصدر نفسه ج ١ ص ٣٠١ .

مصر وقت حدوثها^(١) ؛ فالشيء الذى لاشك فيه أن الحادثة كانت من البشاعة بحيث تثير كل من له حظ ولو ضئيل من الإحساس ، فضلاً عن شاعر كبير ، ويستوى في ذلك أن يكون الشاعر في مصر أو خارج مصر ، بل ربما كان وجوده يومها خارج البلاد ، أدعى لتأثره وهز وجدانه ؛ فن جرب البعد عن الوطن يعرف كيف تهزه مآسيه أضعاف مآثره وهو على أرض بلاده . وحسبنا أن نعرف أن الكاتب البريطاني « برناردشو » قد هزته حادثة دنشواى فكتب مندداً بجنائها ، مدافعاً عن المصريين فيها ، وهو أجنبي ، بل هو من أبناء أمة الاحتلال الآثمة في الحادث المشؤم^(٢) .

ولنفس السبب الذى أسكت شوقي عاماً عن حادث دنشواى ، نراه يسكت مدة عن رثاء مصطفى كامل ؛ فلا يرثيه يوم وفاته كغيره من كبار الشعراء ، ولا يرثيه بعد أيام تسمح بعمل قصيدة في رثاء صديق ومجاهد كبير ، وإنما يرثيه بعد نحو أسبوعين^(٣) ، ولا يعرض في رثائه لوطنية المرثى ومحاربه للاحتلال والاستبداد ، وإنما يدير الحديث حول شبابه الذى ذوى ، ويردد تكهنات الناس عن سبب وفاته ، ويعدد من أعجابه القدرة الخطابية ، والدعوة إلى الإصلاح الخلق والعلمى ، وما إلى ذلك . وفي هذا يقول :

أبكى صباك ولا أعاتب من جنى	هذا عليه كرامة للجاني
يتساءلون أيا السلال قضيت أم	بالقلب أم هل مت بالسرطان
الله يشهد أن موتك بالحجا	والجسد والإقدام والعرفان
إن كان للأخلاق ركن قائم	في هذه الدنيا فأنت الباني
هل قام قبلك للمدائن فاتح	غازٍ بغير مهند وسان
يدعو إلى العلم الشريف وعنده	أن العلوم دعائم العمران ^(٤)

(١) وطنية شوقي للدكتور أحمد الخوفى ص ١٦٩ - ١٧٠ .

(٢) جاء حديث برناردشو عن دنشواى في مقدمة مسرحيته « جزيرة جرن بول الأخرى » .

John Bull's Other Island.

انظر : برناردشو للأستاذ أحمد زكى ص ١٩٣ وما بعدها .

(٣) وطنية شوقي ص ١٠١ .

(٤) الشوقيات ج ٣ ص ١٥٧ - ١٥٨ .

والسبب في موقف شوقي من رثاء مصطفى كامل واضح ، وهو ما كان من معاداة عباس للشاب الثائر ، ثم ما كان من سحق الإنجليز عليه ، فلم يُرد شوقي - فيما يبدو - أن يرثى مصطفى كامل رثاء وطنياً ، حتى لا يجلب على نفسه سحق الخديوي ، وحتى لا يثير مشكلات تمس ما بين القصر والإنجليز من وفاق . ومن هنا تردد شوقي أولاً ، ثم دبج هذا الرثاء « الدبلوماسي » الذي لم يورد فيه أهم خصائص مصطفى كامل كثائر وطني ، ورائد من أبرز رواد الحركة المقاومة للاحتلال .

وبناء على ولاء شوقي للقصر حينذاك ، وتشكل موقفه بطابع علاقته به ، يفسر موقفه من عرابي ، وهجائه له بثلاث قصائد بعد عودته من المنفى ، حيث يقول في الأولى :

صَغَارٌ في الذهاب وفي الإياب أهذا كل شأنك يا عرابي
عفا عنك الأبعاد والأداني فن يعفون الوطن المصاب^(١)
ويقول في الثانية :

أهلاً وسهلاً بحاميها وفاديها ومرحباً وسلاماً يا عرابيها
وبالكرامة يا من راح يفضحها ومقدم الخير يا من جاء يخزيها^(٢)
ويقول في الثالثة :

عرابي كيف أوفيك الملاما جمعت على ملامتك الأناما
ققف بالتل واستمع العظاما فإن لها كما لهمو كلاما^(٣)

وليس من السهل الاقتناع بأن الدافع لشوقي على هذا الهجاء ، كان حب مصر ، وكراهية ما ترتب على حركة عرابي من احتلال^(٤) ؛ لأن الدافع لو كان

(١) وطنية شوقي ص ٢١٥ - ٢١٦ .

(٢) المصدر السابق ص ٢١٧ - ٢٢٠ .

(٣) المصدر نفسه ص ٢٢٠ - ٢٢٥ .

(٤) المصدر نفسه ص ٢٢١ - ٢٣١ .

ذلك ، لرأينا الشاعر يهجو توفيقاً الذى استدعى الإنجليز واستند على حرايمهم ليحكم مصر قهراً .

ولا يبرر سخط شوقي على عرابي ، ما كان من سخط بعض كبار الوطنيين عليه ، مثل مصطفى كامل^(١) ؛ فالواقع أن مصطفى كامل كان يصدر عن رأى سياسى وفكرة وطنية شكلت كل سياسته ؛ فهو قد سخط على عرابي لما ترتب على حركته من شر للوطن ، وفي الوقت نفسه سخط على القصر حين ترتب على موقفه من ضر أذى الوطن . أى أنه لم يكن يصدر عن شعور شخصى وعلاقة ذاتية كما فعل شوقي . ولذا لا يبرر موقف شوقي بموقف مصطفى كامل ؛ لأن الباعث مختلف في كل من الموقفين .

أما تورط شوقي أحياناً في مدح الإنجليز تبعاً لتشكيل موقفه بموقف القصر أو سيره في طريق المصلحة الشخصية ؛ فقد كان منه قصيدته بمناسبة تأجيل حفلة تتويج الملك إدوارد السابع سنة ١٩٠٢ . تلك القصيدة التى حاول فيها أن يستنبط عبرة الدهر في إخلاف الظنون، وإرغام القوى على المقدور، وخضوع الكبار لأصغر لمسات القضاء ، حيث حال دون تتويج الملك دمل أصابه . ولكن الشاعر لا يكتفى بذلك بل يتورط في تمجيد الملك والإنجليز حيث يقول :

إلى موكب لم تُخرج الأرض مثله ولن يتهدى فوقها من يقاربه
إذا سار فيه سارت الناس خلفه وشدت مغاوير الملوك ركائبه^(٢)

ومن ذلك الشعر المتورط كذلك في مدح الإنجليز قول شوقي في قصيدته اللامية التى نظمها بعد عزل عباس وتولية حسين كامل سنة ١٩١٤ ، حيث يتحدث فيها عن الإنجليز على هذا النحو :

حلفاؤنا الأحرار إلا أنهم أرقى الشعوب عواطفاً وميولا
أعلى من الرومان ذكراً فى الورى وأعز سلطاناً وأمنع غيلا
لمّا خلا وجه البلاد لسيفهم ساروا سماحاً فى البلاد عدولا^(٣)

(١) المصدر السابق والصفحة نفسها .

(٢) الشوقيات ج ١ ص ٧٦ .

(٣) المصدر السابق ص ٢١٥ .

وأخيراً منه مقدمة قصيدته في ذكرى شكسبير سنة ١٩١٦ ، حيث يقول
عن الإنجليز :

يا جيرة المنش حلاكم أبوتكم	ما لم يطوق به الأبناء آباء
ملك يطاول ملك الشمس ، عزته	في الغرب باذخة في الشرق قعساء
تأوى الحقيقة منه والحقوق إلى	ركن بناء من الأخلاق بناء
أعلاه بالنظر العالي ونظمه	بحائط الرأي أشياخ أجلاء
وحاطه بالقنا فتیان مملكة	في السلم زهر رُبا في الروح أرزاء
يُستصرخون ويرجى عز نجاتهم	كأنهم عرب في الدهر عرباء
وكان ودهم الصافي ونصرتهم	للمسلمين وراعيهم كما شاءوا ^(١)

على أن ذلك ليس معناه تجريح وطنية شوقي ، وإنما معناه فقط أن الرجل
لم يكن في وطنيته فداًئياً أو واضح الشجاعة ، فكانت وطنيته تأخذ مظهرها
هادئاً فيه أحياناً كثير من السلبية ، وفيه أحياناً أخرى بعض التقية أو النفعية .

على أن وطنية شوقي التي لا شك فيها قد تجلت حين انطلق من قيد
القصر ، بعد عودته من المنفى إبان ثورة ١٩١٩ ، وفي هذا الشعر الرائع الذي
صبه حمداً على الاحتلال وأعداء الوطن ، وناضل به من أجل تحرير مصر وخير
المصريين ، وقد مضت بعض نماذج هذا الشعر . ومن أروع ما تتجلى فيه
وطنية شوقي ، ذلك الشعر التاريخي الممتاز ، الذي يصور فيه أجداد مصر
وتاريخها المشرق ، من مثل قوله في المصريين القدماء ، وما خلفوه من آثار :

قلّ لبان بنى فساد فغالى لم يجز مصر في الزمان بناء
ليس في الممكنات أن تنقل الأجبال شمساً وأن تنال السماء
زعموا أنها دعائم شيدت بيد البغي ملؤها ظلماء
دُمر الناس والرعية في تشييدها والحلائق الأسراء
أين كان القضاء والعدل والحكمة والرأي والنهي والذكاء

وبنو الشمس من أعزة مصر والنجوم التي بها يستضاء
 إن يكن غير ما أتوه فخاراً فأنا منك يا فخار^(١) براء
 أما حافظ ، فقد كانت وطنيته تُسفر وتنطلق ، حين يكون بعيداً عما
 يحملها على التستر والتقييد ، ثم هي تحتجب وتكبل حين تفرض عليه الظروف
 أن يحافظ على لقمة العيش وأمن السرب . فهو في السنوات الأولى من حياته
 الشعرية ، قد كان حرّاً من قيد الوظيفة ، منذ أن أحيل على المعاش من عمله
 في الجيش سنة ١٩٠٣ ، إلى أن عين في دار الكتب سنة ١٩١١ ، ولذا نراه
 في هذه السنوات الطليقة يلهب ظهر الاحتلال بأشعار وطنية كالسياط النارية ،
 فيلذع في حادث دنشواي قصيدته المشهورة التي يقول فيها مخاطباً الإنجليز ،
 في مرارة وسخرية :

خَصِّصُوا جيشكم وناموا هنيئاً وابتغوا صيدكم وجوبوا البلاداً
 وإذا أعوزتكم ذاتُ طوق بين تلك الرُّبَا فصيدوا العباداً
 إنما نحن والحمام سواء لم تُخادر أطواقنا الأجياداً
 لا تُقيدوا من أمة بقتيل صادت الشمس نفسه حين صادا
 ليت شعري أتلک محکمة النفس تيش عادت أم عهد نبرون عاداً^(٢)

ثم يلذع قصيدة ثانية في استقبال «كرومر» يشير فيها إلى فظاعة الحادث
 المشوم فيقول عن ضحايا دنشواي :

جُلِّدوا ولو منيتهم لتعلقوا بحبال من شُنُقوا ولم يتهيبوا
 شُنُقوا ولو منحوا الخيـار لأهـلوا بلظى سياط الجالدين ورجبوا
 يتحاسدون على الممات وكأسه بين الشفاه وطعمه لا يعذب^(٣)
 ثم يتبع تلك القصيدة بأخرى حين يفد على مصر المعتمد البريطاني الجديد
 «غورست» وفي تلك القصيدة يشير إلى مأساة دنشواي أيضاً ، فيقول :

قتيلُ الشمس أورثنا حياة وأيقظ هاجع القوم الرقود

(١) الشوقيات ج ١ ص ٢ - ٣ .

(٢) ديوان حافظ ج ٢ ص ٢٠ - ٢١ .

(٣) المصدر السابق ص ٢٤ .

فليت كرومراً قد دام فينا يطوق بالسلاسل كل جيد
ويتحف مصر آنأ بعد آن بمجلود ومقتول شهيد
لننزع هذه الأكفان عنا ونُبعث في العوالم من جديد^(١)
وهو في كل تلك القصائد يندد بالاحتلال وينشر فظائمه مرة بالسخرية ،
ومرة بغير السخرية .

وحين يموت مصطفى كامل ، يرثيه بقصيدته المشهورة ، التي يشير فيها
إلى إيقاظ الفقيه للشعور الوطني ، وإحيائه لآمال الوطنيين في الحرية ، وكون
موته راحة للاحتلال فيقول :

أيا قبر هذا الضيف آمال أمة فكبر وهلل والى ضيفك جاثيا
هنيئاً لهم فليأمنوا كل صائح فقد أسكت الصوت الذي كان عاليا
ومات الذي أحيا الشعور وساقه إلى المحد فاستحيا النفوس البواليا^(٢)
ثم يتبع حافظ تلك القصيدة بأخرى في حفلة الأربعين ، وفيها يندد بطاغية
الاستعمار كرومر ويشيد بجهاد الفقيه لتحطيمه فيقول :

زَيْنَ الشباب وزين طلاب العلا هل أنت بالمهج العزيرة داري
قم وامح ما خطت يمين كرومر جهلا بدين الواحد القهار
ما زلت تختار المواقف وعرة حتى وقفت لذلك الجبار
وهدمت سوراً قد أجاد بناءه فرعون ذو الأوتاد والأنهار^(٣)
وحين تحمل الذكرى السنوية لوفاة مصطفى كامل يذيع حافظ قصيدة
ثالثة ، يقول فيها عن المحتلين والاعبيهم :

وللسياسة فينا كل آونة لون جديد وعهد ليس يحترم
ماذا يريدون لا قرت عيونهم إن الكنانة لا يطوى لها علم
كم أمة رغب فيها فما رسخت لها — على حو لها — في أرضها قدم
ما كان ربك رب البيت تاركها وهى التي بحبال منه تعصم^(٤)

(١) ديوان حافظ ج ٢ ص ٣٣ - ٣٤ .

(٢) المصدر السابق ص ١٤٩ - ١٥٠ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٥١ - ١٥٥ .

(٤) المصدر نفسه ص ١٦٢ .

ثم ينتهز كل فرصة ممكنة ليشهر بالاحتلال ويهاجم الإنجليز ومن يمالئهم ، يفعل ذلك مثلاً في قصيدة ينشئها بمناسبة الاحتفال بالعام الهجري^(١) ، وفي قصيدة أخرى بمناسبة أزمة مد امتياز قناة السويس^(٢) ، كما يفعله في قصائد أخرى لا ينسى خلالها وطنه ومأساته .

كل هذا نراه من حافظ في السنوات الأولى من حياته الشعرية ، حين كان حرّاً من قيد الوظيفة ، طليقاً من قيود الحرص على دفع الأذى عن الذات ولقمة العيش . أما حين تسند إليه وظيفة في دار الكتب سنة ١٩١١ ، وحين يجد نفسه مضطراً إلى المحافظة على تلك الوظيفة ، بعد ما عاش شبه مشرد يستعين برعاية الأصدقاء من الموسرين والزعماء ، فإنه يسكت تقريباً عن مهاجمة الاحتلال^(٣) . بل إنه قد تورط كما تورط شوقي ، فأثنى على الإنجليز في بعض المناسبات التي لا بدت فترات خوفه على نفسه أو رزقه . ومن ذلك قصيدته^(٤) في رثاء الملكة « فيكتوريا » سنة ١٩٠١ ، ثم في تتويج الملك « إدوارد » ؛ فقد كان حافظ خلال تلك الفترة في الاستيداع ، عقوبة له على اشتراكه في حركة تمرد قام بها بعض الضباط المصريين بالسودان . وفي القصيدة الأولى يقول للملكة « فيكتوريا » :

أمالكة البحار ولا أبالى إذا قالوا تغالى في المقال
فثل علاك لم أر في المعالى ولا تاجاً كتاجك في الجلال^(٥)

(١) ديوان حافظ ج ٢ ص ٤١ .

(٢) المصدر السابق ص ٥٩ .

(٣) الاتجاهات الوطنية للدكتور محمد حسين ج ١ ص ٢١٢ . والأدب العربي المعاصر للدكتور شوقي ضيف ص ١٠٣ .

(٤) الأولى في ديوان حافظ ج ٢ ص ١٦ وما بعدها ، والثانية في ديوانه ج ١ ص ١٨ وما بعدها .

(٥) انظر : ديوان حافظ ج ٢ ص ١٣٧ .

وفي القصيدة الثانية يقول حافظ للملك « إدوارد » :

« إدوارد » دمتَ ودام الملك في رغد ودام جندك في الآفاق منتصرا
هم يذكرونك إن عدوا عدولهم ونحن نذكر إن عدواً لنا عمرا
كأنما أنت تجرى في طريقته عدلاً وحلماً وإيقاعاً بمن أشراً^(١)
ومن شعر حافظ ، المتورط في مدح الإنجليز ، قوله في قصيدة للسلطان
حسين كامل ، حين ولي سنة ١٩١٤ :

ووال القوم إنهم كرام ميسامين النقية أين حلوا
لهم ملك على التايمز أضحت ذراه على المعالي تسهل
فلن صادقهم صدقوك ودأ وليس لهم إذا فتشت مثل^(٢)
ومن شعره المتورط كذلك في مدح الإنجليز ، قصيدته في مقدم « مكهمون »
التي يقول فيها سنة ١٩١٥ :

أنتم أطباء الشعو ب وأنبل الأقوام غايه
أننى حللتكم في البلا د لكم من الإصلاح آيه^(٣)

وطبيعي أننا لا نريد أن نشكك في وطنية حافظ ونضاله من أجل الوطن ،
ولنما نريد فقط أن نقرر أن الرجل لم يكن صريح الوطنية دائماً ، ولم يكن
واضح العداء للإنجليز في كل الحالات ، فقد كان سلوكه في هذا السبيل يتشكل
بظروته ووضعه ، مما اضطره إلى أن يدارى حيناً ، ويتقى حيناً ، ويتورط
فيما هو أقيح من المداورة والتقية في بعض الأحيان . ولذا كان مما يثير التساؤل
أن نرى الإنجليز يركونه آمناً في مصر ، على حين ينفون شوقيا بضع سنين^(٤) ،
أيام الحرب العالمية الأولى . ولذا أيضاً رأينا حافظاً يعود إلى مهاجمة الإنجليز
والاحتلال حين فلك من إسار الوظيفة وترك دار الكتب ، كما رأيناه لا يجرؤ

(١) المصدر السابق ج ١ ص ٢٠ .

(٢) المصدر نفسه ج ١ ص ٦٧ - ٧١ .

(٣) ديوان - حافظ ج ٢ ص ٨٢ .

(٤) آثار هذا التساؤل : A.J. Arbery; Hafiz and Shauqui. P. 51.

على نشر ما قال من شعر في ثورة ١٩ إلا في منشورات سرية ، ثم عاد فنشره في الصحف بعد سنوات حين أمن مغبة هذا النشر^(١) .

ومهما يكن من أمر ، فالذى لا شك فيه ، أنه مثل شوقي ؛ حيث لا يمكن أن يعتبر واحد منهما شاعر الوطنية الفرد ، أو شاعرها الأول ، وإنما هناك شعراء أقل من شوقي وحافظ حظاً من الشهرة ، كانوا في ميدان الوطنية أشد استبسالاً وأقوى نضالاً ، وأكثر مصارحة وأعظم شجاعة . هذا ، وإن كان شوقي أعظم شعراء عصره فنّاً وحافظ أكثرهم تصويراً لآلام الشعب .

في الإصلاح السياسى :

هذا فيما يتعلق بالنواحي السياسية في ميادينها الكبرى ، المتصلة بالخلافة والقصر والإنجليز . على أن هناك ميادين سياسية أخرى ، قد جال فيها هؤلاء الشعراء المحافظون وناضلوا ، وهى ميادين الإصلاح السياسى ، والمطالبة بالدستور والشورى وحرية الشعب وما إلى ذلك . وقد كان هؤلاء الشعراء يتحينون كل الفرص للإسهام بشعرهم في تلك الميادين ، مطالبين بالإصلاح في كل الجوانب .

يقول على الغاياتى لشوقي ، حين نشر في المؤيد سنة ١٩٠٨ ، أن الدستور لا يستطيع عباس أن يصدره إلا برضى الإنجليز :

يا شاعر النيل العظيم أما ترى	للنيل إلا أسوأ الحالات
ما كنت أحسب أن مثلك وهو في	شعراء مصرٍ صاحبُ الآياتِ
يجنى على الشعب الكريم جناية	ويود أن يبقى مع الأمواتِ
أو أنت تروى عن سواك حديثه	كما نرى الدستور ليس باتِ ^(٢)

ويقول حافظ من قصيدته في الاحتفال بالعام الهجرى سنة ١٩٠٩

(١٣٢٧) :

ويا طالبى الدستور لا تسكتوا ولا تبيتوا على يأس ولا تتفجعروا

(١) ديوان حافظ ج ٢ ص ٨٧ .

(٢) وطنيتى ص ٥٨ .

فما ضاع حق لم يَم عنه أهله ولا ناله في العالمين مقصر^(١)
ويقول شوقي عن الشورى والمساواة في همزيتة النبوية :
داء الجماعة من أرسطاليس لم يوصف له حتى أتيت دواءُ
فرسَمَ بعدك للعباد حكومة لا سوقة فيها ولا أمراء
الله فوق الخلق فيها وحده والناس تحت لوائها أكفاء
والدين يسر والخلافة بيعة والأمرشورى والحقوق قضاء^(٢)

من أجل المجتمع :

فإذا تركنا ميادين السياسة ، وانتقلنا إلى الميادين الأخرى .. وجدنا الشعر
قد خاض كل معاركها النضالية وأبلى أحسن البلاء . فأسهم في قضايا وحدة
المجتمع وإنهاضه وتحريره ،^(١) وشارك في قضايا التعليم وشره وتمصيره ، كما ساند
غير هذه وتلك من قضايا مصر في ذلك الحين^(٢) ، فيوم أطلب الفتنة
برأسها كالأنفى ، تحاول أن تفرق وحدة الأمة حين قتل بطرس على . واتخذ
الاحتلال وأذنا به من قتل مسيحي بيد مسلم منذاً لث سموم التفرقة بين
المصريين ؛ حينذاك انبرى الشعراء يعملون على نفيه الجلو من السموم ،
ويناضلون من أجل جمع الشمل ووحدة الصف وفي ذلك يقول على اغاياتي .

وما أمة القرآن في مصر أمة ترى أمة الإنجيل أغض جيلاً
فإننا وأنتم إخوة في بلادنا اقمنا على دين السلام طويلاً^(٣)
ويقول إسماعيل صبرى :

دين عيسى فيكم ودين أخيه أحمد امرأنا بالإحساء
مصر أنتم ونحن ، إلا إذا قا مت بتمريقنا دواعي الشقاء^(٤)

(١) ديوان حافظ ج ٢ ص ٤٢ .

(٢) الشوقيات ج ١ ص ٢٦ .

(٣) الانتحارات الوطنية ج ١ ص ٢٢٣ وما بعدها

(٤) وطني ص ١١٣ .

(٥) ديوان إسماعيل صبرى ص ١٨٠ .

ويقول شوقي :

نُعَلِّمُ تَعَالِيمَ الْمَسِيحِ لِأَجْلِهِمْ وَيُوقِرُونَ لِأَجْلِنَا الْإِسْلَامَا
الَّذِينَ لِلدِّينِ جَلَّ جَلَالُهُ لَوْ شَاءَ رَبُّكَ وَحْدَ الْأَقْوَامِ (١)
ويقول أحمد محرم :

تَعَالَوْا إِلَيْنَا إِنَّمَا نَحْنُ إِخْوَةٌ وَلِإِنِّي رَأَيْتُ الْأَخْذَ بِالرَّفْقِ أَحْزَمَا
تَفَرَّقْنَا الْأَدْيَانُ وَاللَّهُ وَاحِدٌ وَكُلُّ بَنِي الدُّنْيَا إِلَى آدَمِ انْتَمَى (٢)
ويقول حافظ :

قَدْ ضَمَمْنَا أَلْمُ الْحَيَاةِ وَكَلْنَا يَشْكُو فَنَحْنُ عَلَى السَّوَاءِ وَأَنْتُمْ
إِنِّي ضَمِينُ الْمُسْلِمِينَ جَمِيعِهِمْ أَنْ يَخْلُصُوا لَكُمْ إِذَا أَخْلَصْتُمْ (٣)

وحين دعا المصلحون إلى إنشاء جامعة مصرية لتصنع للبلاد رواد الفكر،
تحمس الشعراء لهذه الدعوة ، وآزروها ، وناضلوا مع المناضلين في سبيلها .
يقول حافظ في إحدى قصائده أثناء الحضر على إنشاء الجامعة سنة ١٩٠٧ ،
وهو يتكلم باهتمام بالإنجليز بالمدارس الأولية فحسب :

ذَرَّ الْكَتَاتِيْبَ مَنْشِيَهَا بِلا عَدَدٍ ذَرَّ الرَّمَادَ بَعَيْنَ الْحَاذِقِ الْأَرَبِ
فَأَنْشَأُوا أَلْفَ كِتَابٍ وَقَدْ عِلْمُوا أَنَّ الْكَوَاكِبَ لَا تَغْنَى عَنِ الشَّهَبِ
فَمَا لَكُمْ أَيُّهَا الْأَقْوَامُ جَامِعَةً إِلَّا بِجَامِعَةٍ مُوصُولَةٍ السَّبَبِ (٤)

وحين يحمل الاستعمار — وبعض المخدوعين في دعواه — على اللغة
العربية ، يخوض الشعراء معركة الدفاع عنها والنضال في سبيل سيادتها . وفي
ذلك يقول حافظ تائيته المشهورة ، التي منها على لسان اللغة العربية :

(١) الشوقيات ج ٣ ص ١٤٤ .

واقراً بإشادة بدور شوقي في هذا التوفيق في :

Ahmed Shawki Prince des Poètes; A. El-Gornayel. P. 21.

(٢) ديوان محرم ج ٢ ص ٨٩ — ٩٤ .

(٣) ديوان حافظ ج ١ ص ٢٩١ .

(٤) المصدر السابق ص ٢٦٥ — ٢٦٧ .

وسِعَتْ كُتَابَ اللَّهِ لَفْظاً وَغَايَةً وما ضَبَقَتْ عَنْ آيٍ بِهِ وَعِظَاتٍ
فَكَيْفَ أَضَيَّقُ الْيَوْمَ عَنْ وَصْفِ آلَةٍ وتنسيقُ أَسْمَاءَ لِمُخْتَرَعَاتٍ (١)

وحين دعا قاسم أمين دعوته المشهورة إلى تحرير المرأة ، شارك الشعراء
في تلك المعركة ما بين مؤيد ومتحفظ ورافض . وهم جميعاً مع ذلك كله
مشاركون في قضية حية مناضلون في سبيل ما يعتقدون أنه الخير .

يقول شوقي في رثاء قاسم أمين :

ماذا رَأَيْتَ مِنَ الْحِجَابِ وَعِيسِهِ فدعوتنسا لترفق ويسارِ
رَأَيْتُ بَدَأَ لَكَ لَمْ تَجِدْهُ مَخَالَفًا ما في الكتاب وسنة الاختارِ
إِنَّ الْحِجَابَ سَمَاحَةٌ وَيسَارَةٌ لولا وحوش في الرجال ضوار (٢)

ويقول محرم :

أَغْرَكِ يَا أَسْمَاءُ مَا ظَنَ قَاسِمٌ أقيمي وراء الخدر فالمرء وإهم
تَضْيِيقِينَ ذُرْعًا بِالْحِجَابِ وَمَا بِهِ سوى ماجنت تلك الرؤى والمزاعم
سَلامٌ عَلَى الْإِسْلَامِ فِي الشَّرْقِ كُلِّهِ إذا ما استبيحت في الخدور الكرائم (٣)

ويمضي الشعراء مشاركين في كل حركات الإصلاح مناضلين في كل ميادينه
الأخلاقية والاجتماعية والثقافية ، بل إن بعضهم يبالغ في ذلك حتى ليشارك
بشعره في تسجيل أكثر ما يتصل بالمجتمع من أحداث ؛ من حريق كبير يفزع
المواطنين ببعض البلاد (٤) ، إلى ملجأ للأطفال ينشأ في إحدى العواصم (٥) ،
ما دامت المشاركة بالشعر لإسهاماً في قضية اجتماعية إنسانية تمس المواطنين ،
والحق أن حافظاً كان بطل هذا الميدان ، فكم له من شعر أنشده في حفلات
أقيمت بجمع تبرعات للمنكوبين ، أو في افتتاح مؤسسة للمشردين ، وكم له من

(١) المصدر نفسه ج ١ ص ٢٥٣ .

(٢) الشوقيات ج ٣ ص ٧٨ .

(٣) ديوان محرم ج ٢ ص ٦٣ - ٦٥ .

(٤) ديوان حافظ ج ١ ص ٢٥٠ وما بعدها .

(٥) المصدر السابق ص ١٨٣ .

قصائد في الحث على تخفيف مصاب المصابين ، ومسح دموع الباكين .
ومن شعره في هذا الباب قصيدته في حريق ميت غمر سنة ١٩٠٢ ، التي
يقول فيها :

سائلوا الليل عنهم والنهار	كيف باتت نساؤهم والعداري
كيف أمسى رضيعهم فقد الأم	وكيف اصطلى مع القوم نارا
كيف طاح العجوز تحت جدار	يتداعي وأسقف تتجاري
رب إن القضاء أنحي عليهم	فاكشف الكرب واحجب الأقدارا
ومر النار أن تكف أذاها	ومر الغيث أن يسيل أنهارا ^(١)

ومنه قوله في حفل جمعية رعاية الطفل سنة ١٩١٣ :

هذا صبي هائم	تحت الظلام هيام حائر
أبلى الشقاء جديده	وتقلمت منه الأظافر
فانظر إلى أسماله	لم يبق منها ما يظهر
هو لا يريد فراقها	خوف القوارس والهواجر
إني أعد ضلوعه	من تحتها والليل عاكر ^(٢)

(ب) المحافظون بين الإسلاميات والذاتيات والمناسبات :

وهكذا نرى - من الناحية الموضوعية - أن هؤلاء الشعراء المحافظين قد
توسعوا كثيراً في هذا الباب الذي فتحه البارودي ، وعالجه من قبله صالح مجدى ،
وهو باب القضايا الوطنية والإصلاحية . بل إن بعض الشعراء المحافظين أوشكوا
أن يجعلوه جل شعرهم . على أنهم في الوقت نفسه لم ينسوا ميادين أخرى من
ميادين القول ، أهمها ميادين الأجداد الإسلامية ، والتجارب الذاتية ، والمناسبات
المحلية والعالمية . فقد قالوا في هذه الجوانب على تفاوت بينهم ، فهم مختلفون
في حظهم من هذا الشعر غير النضالى ، وفي اللون الذى يغلب على شعر كل منهم
حين يبعد عن ميدان النضال . فشوقي مثلاً يدير كثيراً منه حول الحب والخمر

(١) ديوان حافظ ج ١ ص ٢٥٠ .

(٢) المصدر السابق ج ١ ص ٢٩٢ - ٢٩٣ .

والطبيعة ، وما إلى ذلك مما تسمح به ظروفه المرفهة الناعمة . وحافظ يجيد في الشكوى من الدهر وتصوير قسوة الحياة ، ونحو ذلك مما يتسق وطبيعة عيشته القاسية المجهدة . ومحرم يتألق في تسجيل الأجداد الإسلامية ، على حين يبرع الكاشف في رسم الصور الاجتماعية والأخلاقية .. يقول شوقي في حفل راقص أقيم بقصر عابدين ، متحدثاً عن الخمر والنساء واللهو :

طال عليها القدمُ فهي وجود عدمُ
قد وئدت في الصبا وانبعثت في الهرم
بي رشاً ناعم ما عرف العمر هم
تسأل أترابها مومنة بالعنم
أى فتى ذلكـن العربى العلم
يشربها ساهراً ليلته لم ينم
قلن تجاهلته ذاك رب القلم^(١)

ويقول حافظ من قصيدة له ، يتحدث فيها عن بؤسه وسوء حظه وتمنيه للموت :

سعتُ إلى أن كدت أنتعل الدما وعدت وما أعقبت إلا التندما
فهى رياح الموت نكباً وأطفئ سراج حياى قبل أن يتحطما
فما عصمتنى من زمانى فضائلى ولكن رأيت الموت للحر أعصما^(٢)
ويقول الكاشف في الفلاح المصرى :

إذا استبقيتُ في الدنيا حبيباً فخبر أحبتي فلاح مصرأ
كريم يملأ الدنيا ثراء ولا يلقي سوى الإجحاف أجرا
فقير ما أراه شكا افتقارا ولو يُجزى على تعب لأثرى
فحراث يشق الأرض عندى ويخرج من ثراها الخصب تبرأ
كسيف في يد الجندي لاقى به جيشاً وحصناً مشمخرا^(٣)

(١) الشوقيات ج ٢ ص ١١١ - ١١٢ .

(٢) ديوان حافظ ج ٢ ص ١١٤ - ١١٥ .

(٣) ديوان الكاشف ج ١ ص ١٠٤ .

ويقول في الفلاحة حاملة الجرة :

حامله الجرة تمشى بها منيرة الطلعة وسط الزحام
كراية حمراء معمودة لقائد سار بجيش لُهام
أولاً اعتدال العنق من تحتها وهزة العطف بها والقوام
أرقبْتُها من ثقلها مشفقاً ولو شكنا أهلك حر الأوام
يامي ما أغناك عن جرة لو شئت كانت في عيون الأنام
وأنت لو حسملتها عمدة لنال تشریفاً وأعلى مقام
عساك تبعين بها رافة ياي إرواء صوادى الغرام^(١)

وإلى جانب الشعر الوطني الإسلامي والاجتماعي والذاتي ، يكثر عند الشعراء المحافظين شعر المناسبات والمجاملات . فهم قد مدحوا ، ورثوا ، وهنأوا ، وقرظوا . وعاتوا ، وداعبوا ، وهجوا ، وذلك على تفاوت بينهم بطبيعة الحال . كما أنهم اسهموا بشعرهم في تسجيل بعض الأحداث العالمية الكبرى كزلزال مدمر^(٢) ، أو حرب صروس^(٣) ، ونحو ذلك . كل هذا مع بقاء الملاحظة التي سنس تسجيلها في أول هذا الحديث ، وهي أن طابع النضال في جميع مجالاته ، كان طابعاً بارزاً في شعر هؤلاء المحافظين . فهم قد كانوا بحق مستجيبين للطابع العام لتلك الفترة ، وهو طابع النضال . فقد ناضلوا من أجل الجامعة الإسلامية لمواجهة أطماع العرب في ذلك الحين ، وناضلوا من أجل الوطن وتخليصه من سيطرة القصر وقبيل الاحتلال ، كما ناضلوا من أجل رقي المجتمع وإحياضه مما فرض عليه من تخلف ، وهم قد أبلوا — في جملتهم — أحسن البلاء ، حين استخدموا الشعر سلاحاً في معركة النضال

(١) المصدر السابق ص ١٣١ .

(٢) ديران حافظ ج ١ ص ٢١٥ .

(٣) الشوقيات ج ١ ص ٣٠ - ٤٨ .

(ج) عمود الشعر دعامة المحافظين :

والحق أن الشعراء المحافظين قد انتقلوا بالشعر تماماً من طور الجمود والمحاكاة الذى توقع فيه خلال عهود التخلف ، إلى طور التصرف والابتكار ، الذى بدأ يتلمسه مع محاولات البارودى . فلم يعد مع هؤلاء الشعراء المحافظين مجال لهذا الشعر الركيك المتهافت ، الذى كان كرفات بلا روح ، فى أكفان مطرزة بالمحسنات اللفظية والألاعيب اللغوية . بل إن الشعر قد وصل مع هؤلاء المحافظين إلى أسنى الدرجات من حيث جلال الصياغة وروعة البيان . كما عبر بنجاح عن تجارب الشعراء الذاتية وقضايا وطنهم الحية ، وسجل بعض أحداث عالمهم الكبيرة . وأبرز ما يسجل له بالثناء ، إسهامه فى معركة النضال ، التى تعددت مبادئها ما بين سياسية واجتماعية وثقافية ، مما يدل على استجابة الشعراء لروح العصر ووعيهم لمشكلاته وإدراكهم لدور الفن فى خدمة الحياة ، ولدور الشعر - بخاصة فى مراحل النضال .

ولكن الحق أيضاً أن هؤلاء الشعراء المحافظين قد وقفوا بالفن الشعرى عند مرحلة اتخاذ النماذج القديمة الجيدة مثلاً أعلى . فهم — إلى معارضاتهم العديدة لشعراء أقدمين — قد حافظوا إلى حد كبير ، على التقاليد الشعرية المتصلة بمنهج القصيدة وأسلوب الشعر ومعانيه وصوره ، وبهذا وقفوا عند تلك المرحلة التى وصل إليها البارودى ، والتى كانت مرحلة ضرورية فى طريق تطور الشعر العربى . هذا وإن كانوا قد أوضحوا معالم طريقة البارودى وزادوها صقلاً وتطويعاً لمطالب العصر ، ولكن مع الاحتفاظ بروح الطريقة والسير على هداها .

ومن هنا يمكن أن يقال : إن هؤلاء الشعراء المحافظين كانوا — إلى درجة كبيرة — يتمسكون بعمود الشعر العربى ، أى بتلك المجموعة من التقاليد الفنية ، التى كان يسير عليها الكبار الأقدمون ، والتى حاول

النقاد العرب استنباطها والتعريف بها فيما بعد^(١) .

فأحياناً نرى شعراءنا المحافظين يسرون في نفس الطريق الذي سار فيه الشعراء الأقدمون من حيث بناء القصيدة وتأليف عناصرها ؛ فهم مثلاً يبدؤون القصيدة الحديثة بالغزل التقليدي كما بدأ سابقوهم ، حتى ولو كان موضوع القصيدة أبعد الموضوعات عن الحب ومهالكه ، وعن النساء ووصفهن ، ثم يخلصون من ذلك إلى الغرض المقصود . فهذا هو حافظ يقول في مطلع قصيدة يمدح بها البارودي سنة ١٩٠٠ :

تعمدتُ قتلى في الهوى وتحمداً فما أثمرتُ عيني ولا لحظة اعتدى

كلانا له عذر فعذري شيبتي وعذرك أنى هجت سيفي مجردا

هويـنا فما هنا كما هان غيرنا ولكننا زدنا مع الحب سؤددا^(٢)

ثم يمضى واصفاً محبوبته سارداً مغامراته في لقاءها ، إلى أن ينتقل آخر الأمر إلى التخلص من الغزل إلى المدح كما يفعل القدماء فيقول :

فألت لتغريني ومالأها الهوى فحدثت نفسي والضمير تردداً

أهمُّ كما هَمَّتْ فأذكر أنى فتاك ، فيدعوني هواك إلى الهدى

كذلك لم أذكرك والخطب يلتقي به الخطب إلا كان ذكرك مسعدا^(٣)

وهذا هو عبد المطلب ينشد قصيدة في حفل لجمعية المواساة سنة ١٩١٤ فيبدأ القصيدة بقوله :

وعدت يا طيفُ بالمازٍ أيطفر الجفنُ بالقرارِ

وهل يطيب الكرى لجفن يبيت في ذمة الدارِ^(٤)

(١) مما قيل عن عمود الشعر قول المرزوقي عن الشعراء الذين حققوه في شعرهم : « إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف . ومن اجتماع هذه الأساليب الثلاثة ، كثرت سوائر الأمثال ، وشوارد الأبيات ، والمقارنة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتأمل ، على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه المستعار له ، ومشكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما القافية . حتى لا منافرة بينهما . فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ، ولكل باب معيار » انظر : شرح المرزوقي لديوان الحماسة ج ١ ص ٩ .

(٢) ديوان حافظ ج ١ ص ٧ .

(٣) المصدر السابق ص ٩ - ١٠ .

(٤) ديوان عبد المطلب ص ٩٠ .

ثم يتخلص من الغزل إلى الغرض المقصود من القصيدة ، وهو الدعوة إلى البر والحث على المواساة فيقول :

نَحَلَّ الهوى والصبا ودعنى من التصابي والادكارِ
فإن لي بالهموم شغلا عن ذكر ليلى وعن نوارِ
وارحمنا للكريم يشكو نواب العيش أم يداري^(١)

بل هذا هو شوقي يقول في مطلع قصيدة سياسية خالصة ، حول مشروع « ملر » والوفد الذى جاء يعرض ذلك المشروع على المصريين :

لئن عنان القلب واسلم به من ربوب الرمل ومن سربه
ومن ثنى الغيد عن بانه مرتجة الأرداف عن كشيته
ظباؤه المنكسرات الظبا يغلبن ذا اللب على لبه^(٢)

ثم يمضى فى هذا الغزل إلى أن يتخلص بقوله عن نفسه وقلبه :
شَابَ وفي أضلعه صاحب خلو من الشيب ومن خطبه
ما خَفَّ إلا للهوى والعلا أو لجلال الوفد فى ركبته^(٣)

وربما كان أكثر من ذلك كله دلالة على تمسك بعض هؤلاء الشعراء المحافظين بهذه الظاهرة من ظواهر عمود الشعر ، أن واحداً من هؤلاء الشعراء قد قدم بالغزل التقليدى لقصيدة قالها فى أجنبي ، كان قد زار مصر . أما الشاعر فهو أحمد نسيم^(٤) ، وأما الأجنبي فهو « الدوق أوف كنوت » وأما القصيدة فهى التى يقول الشاعر فى مطلعها وكأنه يتحدث عن بدوى أو أحد شيوخ القبائل فى الجاهلية :

هل الحب إلا مهجة الصب تدنفُ أو الشوق إلا لوعة وتلهفُ
أفق قبل حب ليس ينجو ضرامه غداة رحيل والمدامع ذرف

(١) المصدر السابق ص ٩٠ - ٩١ .

(٢) الشوقيات ج ١ ص ٦٤ .

(٣) الشوقيات ج ١ ص ٦٥ .

(٤) ولد بالقاهرة سنة ١٨٧٨ ، وتعلم بها ، ثم عمل بدار الكتب . وتوفى سنة ١٩٣٨ .

اقرأ عنه فى : الأعلام للزركلى ج ١ ص ٢٥ ، وفى : شعراء الوطنية لعبد الرحمن الرافعى ص ٢١٣ .

إلى أن يتخلص إلى المدح بقوله :

وما هاجنى إلا الجمال مع الصبا ودل الغواني والغزال المشنّف
على أنه لا مرتجى غير قادم عليه من العلياء برد مفوف^(١)
وأحياناً أخرى نرى الشعراء المحافظين يصفون الأطلال ، ويتحدثون عن
الرسوم والديار ، كما كان يفعل القدماء . ومن أمثلة ذلك قول الكاشف :

ديارَ أحبائي عليك سلاميا بعهدك أدعو لو سمعتِ دعائيا
وهل تسمع الدار المعطلة التي غدا رحبها من أهلها اليوم خاليا
وصارت عفاءً غير ربع يلوح لى بأيدى البلى يستقبل الريح خاويا
ويلقى الغوادى شاكياً بأس وقعها وقد يشتكى الربع الضعيف الغواديا
ولكننى فى أن تلبى لطامع عسافى أدري أين ساروا عسانيا^(٢)
ومن ذلك أيضاً قول محرم :

أهذى ديار للقوم غيرها الدهرُ فعوجوا عليها نبكها أيها السفر
محا آيها مرُّ العصور وكرها إذا مر عصر كمر من بعده عصر
نسائلها : أين استقل قطينها وهل تنطق الدار المعطلة القفر^(٣)
، بل منه كذلك قول شوقي :

أنادى الرسمَ لو ملك الجوابا وأفديه بدمعى لو أنابا
نثرْتُ الدمع فى الدّمّنِ البوالى كنظمى فى كواعبها الشبابا
وقفتُ بها كما شئت وشاءوا وقوفاً علم الصبر الذهابا
ومِنْ شُكر المناجم محسنات إذا التبر انجلى شُكر الترابا^(٤)

ومرات نرى الشعراء المحافظين . يتوجهون بالخطاب فى القصيدة إلى الصاحبين .
تماماً كما كان يفعل الشعراء الأقدمون ، منذ استن لهم هذه السنة

(١) ديوان نسيم ج ١ ص ١٢٨ - ١٢٩ .

(٢) ديوان الكاشف ج ١ ص ٨٨ .

(٣) ديوان محرم ج ١ ص ٧٣ .

(٤) الشوقيات ج ١ ص ٥٤ .

امرؤ القيس ، حين قال « قفا نبك » . فهذا هو حافظ إبراهيم يقول من قصيدة له في تهنئة الإمام محمد عبده بالإياب من الجزائر :

بكرًا صاحبيّ قبل الإياب وقفا بي بعين شمس قفا بي ^(١)

ويقول أيضاً من قصيدة له في رثاء عثمان أباطة :

ردّ أكنوسكما عن شبه مفزود فليس ذلك يوم الراح والعود ^(٢)

ويقول شوقي في قصيدة له في إسماعيل :

يا خليلي لا تذلما لي الموت فإني من لا يرى العيش حمدا ^(٣)

ومرات أخرى نرى الشعراء المحافظين يتحدثون وكأنهم يعيشون في القرون الإسلامية الأولى ، بل يرجعون إلى العصر الجاهلي ، ويحيون في الصحراء بين الخيام والنخيل ، ومع العيس والآرام . فهم يتحدثون عن أماكن فيذكرون وادى الغضا ونحوه ، ويصفون حبيبة يحشقونها فيتصورون الظبا والمها ، وهم يسافرون فيذكرون الركائب والرحال والجمال ، ويتشوقون فيذكرون البرق الذي يلتصع من حيث يقيم الأحباب ، ويدعون بأن يوجد الغيث أماكن من إلههم يحنون . وعلى الجملة هم بخيالهم وتصورهم يعيشون في ذلك العالم العربي القديم ، الذي عاش فيه آباؤهم الأقدمون . وهم لا يزالون يتخذون من هذا العالم القديم عالماً مثاليّاً أسطورياً ، ينقلون عنه ويقتبسون منه ويعبرون به عن العالم الجديد الذي فيه يعيشون . وقد يحس بعضهم أنه يُرمى بالتخلف والتقليد ، فيترك الحديث عن وصف الناقة مثلاً حين يفتتح قصيدة له بحديث رحلة توصله إلى الغرض من القصيدة ، فيتحدث بدلاً من الناقة عن السفينة ، كما فعل شوقي في قصيدته الطمزية ، التي يقول في مطلعها :

هَمَّمتُ الفلكُ واحتواها الماءُ وحداها بمن نُقِلَ الرجاءُ ^(٤)

(١) ديوان حافظ ج ١ ص ٢٣ .

(٢) المصدر السابق ج ٢ ص ٢٣ .

(٣) الشوقيات ج ١ ص ١٢٣ .

(٤) الشوقيات ج ١ ص ١ .

أو يتحدث عن الطيارة باعتبارها آخر ما عرف من وسائل المواصلات ،
كما فعل عبد المطلب في قصيدته في مدح الإمام على ، حيث يقول :
أجيدك ما النياق وما سراها نخوض بها المهامه والأكاما
وما قُطِرُ البخار إذا استقلت بها النيران تضطرم اضطراما
فهب لى ذات أجنحة لعلّى بها ألقى على السحب الإماما^(١)

ولكن الشاعر المحافظ يظل مع ذلك محافظاً ، سائراً على طريقة القدماء ،
أخذاً بتقاليدهم ، متمسكاً بعمود شعرهم ، لأنه لم يغير المنهج ولم يبدل
الخطوة ، من حيث وصف الرحلة مثلاً ، والتمهيد بوصف أو ذكر ما يركب ،
للدخول في الموضوع الأساسى^(٢) .

وهكذا كان الطابع الغالب على الجو الشعري الذى يتنفس فيه الشعراء
المحافظون ، ويتنفس فيه معهم قراؤهم ومستمعوهم ؛ هو الجوال العربى القديم ،
الذى يصل أحياناً إلى أن يكون جواً بدوياً صحرانياً .

وقد سبق تبرير ذلك المسلك للبارودى بأمرين ، الأول هو روح الفترة
التي كانت مشدودة الرجدان إلى التراث بكل ما فيه وكل ما يصوره من ماض
رائع وتاريخ عربى إسلامى مشرق ، والثانى هو طبيعة المرحلة الشعرية التي
كان يحققها البارودى ، وهى مرحلة الإحياء ، التي كان لا بد منها لكي
يعود الشعر إلى الأصالة والجمال ، بعد الزيف والقبح ، حتى ولو كانت الأصالة
فيها روح التراث ، ولو كان الجمال ذا سمات عريقة مضت عليها قرون ،
ولكنها خلدت على تلك القرون . فلم يكن من المستطاع أن يخلق البارودى
أو غيره شعراً جديداً من العدم ، وكان من الضروري أن يقوم هو أو غيره ،
بصرف الأنظار عن الشعر الركيك المتخلف ، وتوجيهها إلى شعر آخر حى
نابض جميل ، ولم يكن غير الشعر الجيد القديم ، شعر التراث^(٣) .

(١) ديوان عبد المطلب ص ٢٣٠ .

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ص ٤٩ - ٥٢ .

(٣) شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٢١ وما بعدها . ومقدمة الدكتور محمد حسين هكيل لديوان

البارودى ص ١١ - ١٤ .

والواقع أن الشعراء المحافظين الذين جاءوا بعد البارودي عمقوا تجربته ، وأكدوا محاولته ووسعوا خطوته ، وجوّدوا الأسلوب الفني الذي أخذ به . ولكن الواقع أيضاً أنهم وقفوا عند ذلك ، ولم يسيروا بالشعر الحديث مرحلة جديدة ، فهل نبرر مسلكهم كما بررنا مسلك البارودي ؟ الجواب بالنفي ، وذلك أن الزمن كان قد سار بهم ، فابتعدوا عن أن يظلوا متصورين للعالم العربي القديم — حتى بما فيه من بداوة — كعالم مثالي أسطوري ، ينقلون عنه ويغترفون منه ويعبرون به عن عالمنا الجديد . كما أن الثقافة الفنية والأدبية قد أتاحت لبعضهم مثل شوقي ، بما كان يتحتم معه أن يرى مناهج للشعر الحديث أكثر تلاؤماً من المناهج القديمة ، التي كانت لعصور غير عصورنا وحياة غير حياتنا . أو بتعبير آخر كان على مثل شوقي أن يدرك أن المثل الأعلى للشعر في العصر الحديث يجب أن يكون غير المثل الأعلى الذي كان للشعراء العرب الذين عاشوا منذ أكثر من عشرة قرون^(١) .

فحيث إن مرحلة الإحياء كانت قد تحققت بفضل البارودي ، وابتعد الزمن بالشعراء المحافظين بعده عن أن يظلوا عند اتخاذ الماضي مثلاً أعلى للحاضر ، وحيث قد أتيج لبعضهم من الفرص الثقافية ما كن يتحتم معه أن يدرك مثلاً أعلى للشعر أكثر ملاءمة لروح العصر ؛ فإن من العسير أن يدافع عن الشعراء المحافظين ويبرر وقوفهم بالشعر عند مرحلة البارودي .

ولعل ذلك يؤيده قول الدكتور طه حسين في هؤلاء الشعراء المحافظين الذين جاءوا بعد البارودي : « وعندنا شعراء ، ولكنهم لم يجددوا شيئاً ولم يبتكروا ولم يستحدثوا ، وإنما اكتسبوا شخصيتهم من القديم ، واستعاروا مجدهم الفني من القدماء ، فليس لهم إلا فضل واحد هو فضل الإحياء ، وما زال ينقصهم فضل آخر ، هو فضل الإنشاء والابتكار^(٢) » .

كذلك صور المنفلوطي تلك الظاهرة بشيء من المبالغة التي لا تُخفى كل

(١) حافظ وشوقي للدكتور طه حسين ص ١٩ وما بعدها .

(٢) المصدر ص ٩ .

الحق . فقال : « شعراء مصر في هذا العصر ليسوا شعراء هذا البلد ، إلا هذا الزمن ، وإنما هم جماعة من تجار العاديات ، لا يزالون يصورون لنا في هذه العصور تماثيل كاذبة لآداب الجاهلية الأولى » (١) .

وقد يقال : إن هؤلاء الشعراء كان يستخدمون أسماء الأماكن العربية ونحوها استخداماً رمزياً لإثارة الوجدان ، أو لخلق جو معين ، كما يستخدم الشاعر العربي الحديث كلمة مثل « أبولو » أو « الأوبل » أو « منرفا » ونحو ذلك ، ولكن يُرد على هذا القول بأن استخدام الشعراء المحافظين لمشاهد العالم العربي القديم ، لم يقف عند هذه اللمحات التي تدخل في باب الرمز ، وإنما تعداه إلى تأسي الأقدمين في منهج القصيدة . ومعارضتها أحياناً ، واستخدام نفس المعاني والصور .

(د) تأثيرات حسنة وأخرى سيئة للاتجاه المحافظ :

وإذا كان المحافظون قد أسهموا بشعرهم في النضال الذي خاضته البلاد حينذاك في كل الميادين ، وحققوا انتصاراً للشعر بذلك ، لم يحققه البارودي نفسه ، وإذا كانوا قد جردوا التعبير الشعري ووصلوا به إلى الغاية من حلالة الموسيقى وروعة البيان وإشراق الصياغة ، فإن هاتين الحسنتين كانت لهما سيئتان تقابلهما ، ويقتضي الإنصاف تسجيلهما . الأولى هي أن كثرة خوض الشعر للمعارك جره إلى كثير من المناسبات والمواقف المحفلية ، حتى أصبح شعر المناسبات والحجاملات ظاهرة توشك أن تغطي على بقية الظواهر الشعرية الفنية الأخرى . وقد صور الدكتور طه حسين هذه الظاهرة في أسلوب ساخر لا يخلو من المبالغة ولكنه لا يبعد كثيراً عن الحق ، فقال : « وأصبح الشعر بفضل الشعراء وكسلهم العتملى فناً عرضياً ، لا يحتفل به إلا اللهو والزينة والزخرف . فإذا أراد بنك مصر أن يفتتح بناء الحديد ، طلب إلى شوقي قصيدة ، فنظم له شوقي هذه القصيدة . وإذا أرادت دار للعلوم أن تحتفل بعيدها الخمسيني كما

(١) اقرأ مقدمة ديوان الكاشف التي كتبها المنفلوطي ج ٢ ص ل .

يقولون . طابت إلى شوقي وإلحارم وعبد المطلب أن ينظموا لها قصائد ، فنظموا لها القصائد . وإذا مات عظيم وأريد الاحتفال بتأبينه ، أو نبه نابه وأريد الاحتفال بتكريمه ، طلب إلى الشعراء أن ينظموا الشعر في المدح والرثاء ، فنظموه كما ينظمه القدماء ؛ فانحط الشعر ، حتى أصبح كهذه الكراسى الجميلة المنزخرفة التي تتخذ في الحفلات والمآتم ، وأصبحنا لانتصور حفلة بغير قصيدة لشوقي أو حافظ ، كما أننا لانتصور عيداً أو مأتماً بغير مغن أو مرتل للقرآن^(١) .

وقد جرت هذه الظاهرة السيئة — ظاهرة المناسبات والمحافل — إلى عدة ظواهر سيئة تفرعت عنها ، من أهمها عدم تعبير الشعر في كثير من الأحيان عن تجارب صادقة . ومن أهمها أيضاً تشكل أسلوب الشعر ، بما يلائم المحافل وبجامع الجماهير ومواقف خطابهم ، ومن هنا كثر عند الشعراء المحافظين التعبير المباشر الذي يجعل الشعر أحياناً قريباً من النثر ، فيفسد عليه كثيراً من قيمه الفنية ؛ لأن ما أمكن أن يقال نثراً ، فمن الأفضل ألا يقال شعراً^(٢) . كذلك كثر عند هؤلاء الشعراء . الأسلوب الخطابي ، وما يستلزمه من صيغ النداء وأفعال الطلب وما إلى ذلك ، حتى أصبح ذلك كله مظهراً من مظاهر افتتاح القصائد عند بعضهم . وتستطيع أن تحصي في شعر شوقي مثلاً ، عدداً كبيراً من هذه الافتتاحات الخطابية ، من مثل قوله : « قم ناج جلق »^(٣) ، ثم « قم حتى هذه النيرات »^(٤) . « قم في فم الدنيا »^(٥) ، « قم ناد أنقرة »^(٦) . أو مثل قوله : « قف ناد أمهرام الجلال »^(٧) ، « قف بالممالك وانظر دولة المال »^(٨) ،

(١) حافظ وشوقي لطه حسين ص ١٤٩ - ١٥٠ .

(٢) انظر : T. S. Eliot; Points of view. P 52.

(٣) التوقيات ج ٢ ص ١٢٢ .

(٤) المصدر السابق ج ١ ص ١٠٢ .

(٥) التوقيات ج ١ ص ١٧٥ .

(٦) المصدر السابق ص ١٩٨ .

(٧) المصدر نفسه ص ١٢٩ .

(٨) المصدر نفسه ص ٢٢٩ .

« قف على كنز بباريس ثمين ^(١) » ، « آذار أقبل قف بنا يا صاح ^(٢) »
 أما السيئة الثانية ، التي تقابل حسنة تجويد الصياغة ، فهي أن كثرة العناية
 بالصياغة والإفراط في الجانب البياني ، جعل المثل الأعلى في الأداء الشعري
 مثلاً متعلقاً بالشكل ، مهتماً باللفظ ، غير مكترث بالمضمون أو معنى بالمعنى .
 ومن هنا أوشك الشعر أن يتحول إلى صياغات جميلة ، وأساليب آسرة ،
 وموسيقى تملأ الآذان . وقد جرت هذه الظاهرة السيئة كذلك إلى عدة ظواهر
 سيئة أخرى تفرعت عنها أيضاً ، من أبرزها إهمال جوانب فنية كثيرة تأتي وراء
 جمال الصياغة وأسر الأسلوب وروعة الموسيقى . ومن أهم هذه الجوانب جانب
 الأفكار الدقيقة والتجارب النفسية العميقة ، واتضح شخصية الشاعر وطبيعته ،
 ولون نظرته إلى الحياة والكون ، ورسمه للطبيعة والناس وإضافاته الخلاقية
 إلى كل ما يتحدث عنه .

وهكذا أصبح كل الشعراء المحافظين سواء ، يقولون تقريباً نفس الأفكار ،
 ويرسمون نفس الصور ، ويوشكون أن يحسوا نفس الأحاسيس ، حتى لا يستطيع
 تمييز واحد عن الآخر ، أو معرفة بعضهم من بعض ، اللهم إلا بما يكون
 من جودة صناعة أسلوبية يتفوق بها واحد أحياناً عن واحد آخر . وذلك
 لأن هدفهم جميعاً واحد ، هو الصياغة البيانية المشرقة كما أن مثلهم واحد ،
 وهو النماذج الرائعة التي خلفها التراث . فبقدر موهبة الشاعر منهم وقدرته على
 إجادة الصياغة البيانية المشرقة ، وبقدر قربه من نماذج التراث أو تفوقه عليها ،
 كان حظه من التفوق والامتياز . وفي ذلك يقول العقاد في حديثه عن شوقي
 كإمام لهذا الاتجاه المحافظ البياني : « في أحمد شوقي ارتفع شعر الصنعة إلى
 ذروته العليا ، وهبط شعر الشخصية إلى حيث لاتبين لمحة من الملامح ولاقسمة
 من القسمات التي يتميز بها إنسان عن سائر الناس ^(٣) » . ويقول كذلك عن هذا
 الشعر المحافظ البياني ، الذي سماه شعر الصنعة ، مقابلاً بينه وبين شعر

(١) المصدر نفسه ص ٣١٢ .

(٢) الشوقيات ج ٢ ص ٢٣ .

(٣) شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٥٦ .

الشخصية : « ومنه ما هو قريب إلى الطبيعة . ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس ، وليس فيه دليل على شخصية القائل ، ولا على طبعه ؛ لأنه أشبه شئ بالوجوه المستعارة ، التي فيها كل ما في وجوه الناس ، وليس فيها وجه إنسان^(١) » . ويقول مرة أخرى عن شوقي إمام هذا الاتجاه : « فإذا عرفت شوقياً في شعره فإنما تعرفه بعلامة صناعته ، واسلوب تركيبه ، كما تعرف المصنع من علامته المرسومة على السلعة المعروضة ، ولكنك لا تعرفه بتلك المزية النفسية التي تنطوي وراء الكلام وتنبت من عمق الحياة^(٢) » . ثم يقول أخيراً مسمى هذا الشعر المحافظ البياني باسم آخر غير اسم « شعر الصنعة » ، وهو اسم « شعر النماذج » : « ولقد وجد شعر النماذج في شوقي رسوله المبين ، بل خاتم رساله أجمعين ، فأبطاله من الممدوحين والمرثيين طراز في مراتب المجد ، التي يرتضيها السميت والهيبية ، وفصائل الأخلاق في قصائده ، هي الفضائل التي اصطلاح عليها العرف ، وتتابع بها معايير الحمد والثناء ، وعواطف الإنسان هي العواطف التي رسمتها لنا تقاليد الزمن في أحوال المحبين والطامحين ، أو آداب الآباء والبنين . وآيته فيما عرض له من ذلك كله ، تلك القدرة البارعة في تجويد الصناعة التي لا تفوقها قدرة في عصره ، ونكاد نقول في عصور الأقدمين والمحدثين^(٣) » .

وبدسبى أن هذا الحديث عن شوقي وكلفه بالصياغة لا يخلصه وحده ، وإنما ينسحب على كل الشعراء من أبناء اتجاهه مثل حافظ ومحرم والغاياتي والكاشف ونسيم ، وعبد المطلب .

وفي ظاهرة عدم تمايز الشعراء المحافظين - نتيجة لكلفهم بالصياغة أولاً ، ثم لاتخاذهم القديم مثلاً أعلى ثانياً - يقول الدكتور طه حسين ، منكرّاً عليهم حتى التمايز بالألفاظ والأساليب ، وغير مكتفٍ بما أنكره العقاد من عدم

(١) المصدر السابق والصفحة نفسها .

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٦١ .

(٣) اقرأ : مهرجان شوقي (مجموعة الأبحاث والدراسات التي نشرها المجلس الأعلى لرعاية

الفنون) ص ٨ .

التمايز بالشخصية والطابع النفسى : « وإن الشعراء بعيدون كل البعد عن أن يصلوا إلى ما وصل إليه الكتاب من التمايز بالفاظهم وأساليبهم وآرائهم وشخصياتهم ، وأن يستقلوا عن القدماء من فحول الشعراء . . . حتى أصبح من أيسر الأمور على الناقد إذا قرأ قصيدة لشوق أو لحافظ أو غيرهما ، أن يرد القصيدة إلى أصلها القديم الذى أخذت منه ، أو أن يرد كل جزء من أجزاء هذه القصيدة إلى أصله الذى أخذ منه ^(١) » .

فكما جرت حسنة إسهام الشعر فى النضال إلى غلبة شعر المناسبات والمحافل ، الذى جرب بدوره إلى عدم الاهتمام بصمدق التجربة ثم إلى الخطابية والمباشرة فى التعبير ؛ كذلك جرت حسنة الكلف بتجويد الصياغة ، إلى عدم العناية بالأفكار الدقيقة والتجارب النفسية العميقة ، وإلى عدم انصاح شخصية الشاعر وطبعه ، ولون نظرته إلى الحياة والكون ، ورسمه للطبيعة والناس . . . وهناك ظاهرة سيئة أخرى جاءت أيضاً نتيجة لعدم رعاية الجانب المعنوى فى الشعر ، وتلك الظاهرة هى عدم رعاية الوحدة العضوية ، بحيث جاءت أغلب قصائد الشعراء المحافظين مشتملة على عدد من الأغراض أولاً ، ثم جاء الغرض الواحد غير مترابط المعانى ، ولا مرتبها ترتباً بنائياً متآزراً ثانياً .

وهكذا أصبح الشعر المحافظ البياني ليس المثل الفنى الأعلى ، رغم ماله من حسنات روعة للصياغة والإسهام فى النضال ، والقضاء الكامل على بقايا الاتجاه التقليدى المتخلف ، وملء الحياة الأدبية بالشعر المشرق الحى . وأصبحت الحاجة ماسة إلى شعر آخر يخطو إلى مرحلة جديدة غير مرحلة البعث التى رادها البارودى . ويتجنب عيوب الشعر المحافظ البياني ، التى فى مقدمتها : الالتفات إلى القديم ومحاكاته بالتمثل والاستيحاء أو المعارضة ، ثم الإكثار من القول فى المناسبات والمجاملات ، مما يجعل أكثر النتائج الشعرى متناولاً خارج نفس الشاعر ووجدانه ، غير صادر عن تجاربه وأحاسيسه . ثم الاهتمام البالغ بجانب الصياغة ، وعدم رعاية جانب المعنى ، وما يطلبه من فكر

(١) حافظ وشوق للدكتور طه حسين ص ١٣٧ - ١٣٨ .

صائب ووجدان صادق . وأخيراً عدم رعاية الوحدة العضوية ، نتيجة للاهتمام بجوانب بلاغية جزئية ، والكلف بجمال البيت المفرد ، وعدم النظر إلى القصيدة كبناء فني .

٢ - ظهور الاتجاه التجديدي الذهني :

لقد دعت الحاجة الفنية إلى ظهور لون جديد من الشعر ، يحاول القيام بما عجز عنه الاتجاه المحافظ البياني ، من تحقيق المثل الشعري الأعلى ، الذي يلائم العصر والبيئة ، ويتجنب ما تورط فيه الاتجاه المحافظ البياني من مأخذ .

وقد ولد هذا الاتجاه الجديد على يد ثلاثة من الشباب المصريين ، اشتروا في عدة سمات ؛ فهم أولاً من ذوى الثقافة الأدبية الإنجليزية بالإضافة إلى الثقافة العربية ، وهم ثانياً من المفكرين المغليين كثيراً بجانب العقل ، وهم ثالثاً من الشباب الثائر ، المتطلع إلى آفاق عالياً وقيم أفضل ، وهم آخر الأمر من الطموحين الذين يرون آمالهم أكبر من إمكانيات عصرهم وظروف معيشتهم .

أما هؤلاء الشباب الثلاثة فهم عبد الرحمن شكري^(١) ، وإبراهيم عبد القادر

(١) ولد عبد الرحمن شكري ببورسعيد سنة ١٨٨٦ ، وتعلم بها وبالإسكندرية ، ثم بالقاهرة ، حيث أتم دراسته الثانوية برأس التين ، ثم دخل مدرسة الحقوق أولاً ، ولما فصل منها لأسباب سياسية التحق بالمعلمين العليا ، وتخرج سنة ١٩٠٩ . وأوفد في بعثة إلى إنجلترا ، فدرس في جامعة « شيفلد » ثلاث سنوات ونال درجة البكالوريوس في الآداب . ثم عاد إلى مصر واشتغل في مناصب التعليم من مدرس إلى مفتش إلى ناظر . ثم اعتزل الخدمة سنة ١٩٣٨ ، وعاد إلى بورسعيد ، وظل بها إلى سنة ١٩٥٢ ، ثم انتقل إلى الإسكندرية ، وظل بها حتى مات سنة ١٩٥٨ حيث دفن هناك .

اقرأ عنه في المقدمة التي صدر بها ديوانه الكامل ، الأستاذ نقولا يوسف ، وهو الديوان الذي جمع فيه كل شعره ، وصدر سنة ١٩٦٠ . وفي : الأدب العربي المعاصر في مصر للدكتور شوقي ضيف ص ١٢٨ وما بعدها ، والشعر المصري بعد شوقي للدكتور مندور الحلقة الأولى ص ٦٦ وما بعدها .

المازنى^(١) وعباس محمود العقاد^(٢) . وقد اتصل الأول والثانى بالثقافة الأدبية الإنجليزية أولاً عن طريق دراستهما الرسمية فى مدرسة المعلمين العليا ، ثم عمقا هذه الثقافة بالدراسة الشخصية والعمل فى الحقل الأدبى . أما العقاد ؛ فقد اتصل بتلك الثقافة الإنجليزية عن طريق قراءته الشخصية ، وتثقيفه الذاتى ، الذى وصل به إلى القمة التى تربع عليها كواحد من أعلام الأدب المعاصر .

(١) ولد المازنى بالقاهرة سنة ١٨٨٩ ، ومات أبوه وهو صغير ، فنشأ نشأة قاسية صابرة ، وتعلم كل مراحل التعليم بالقاهرة ، وكان قد التحق بالطب بعد إتمام الدراسة الثانوية ، ولكنه فزع من رؤية قاعة التشريح ، وحاول أن يلتحق بالحقوق ، ولكنه عجز عن المصروفات ، فالتحق بالمعلمين ، وتخرج سنة ١٩٠٩ ، واشتغل بعد تخرجه بالتدريس فى المدارس الثانوية ، ثم درس الإنجليزية فى دار العلوم ، وأخيراً تبرم بالوظيفة الحكومية واستقال سنة ١٩١٣ وعمل حيناً فى المدارس الحرة ، ثم تفرغ من سنة ١٩١٧ للأدب والصحافة ، إلى أن توفى سنة ١٩٤٩ .
اقرأ عنه فى : أدب المازنى للدكتورة نعمات فؤاد ، ومحاضرات عن المازنى للدكتور محمد مندور ، والأدب العربى المعاصر فى مصر للدكتور شوق ضيف ص ٢٦١ وما بعدها .

(٢) ولد العقاد بأسوان سنة ١٨٨٩ ، وتلقى بها دروسه الابتدائية ، ولم يكنف بالمرحلة الابتدائية التى أتمها سنة ١٩٠٣ ، وإنما انتفع كثيراً بمجالس الشيخ أحمد الجداوى الذى كان من تلاميذ الأفغانى ، فكان يتردد على مجالس هذا الشيخ كثيراً مع والده ، كما انتفع بالدراسة الذاتية والاطلاع الشخصى الذى وصل به إلى منزلة الريادة بعد ذلك . وقد اشتغل فى أول حياته العملية ببعض الوظائف الحكومية ، كالقسم المالى بمديرية الشرقية ، وكديوان الأوقاف بالقاهرة ، وكصلحة الإيرادات بقنا ، وكالتدريس فى بعض المدارس الأهلية بالقاهرة . ولكنه كان يؤثر الصحافة والأدب ، فاتصل فى أول عهده الصحفي بالدستور التى كان يصدرها فريد وحدي ، ثم كتب فى صحف أخرى ، حتى كان الكاتب الأول لصحف الوفد وخاصة البلاغ ، بعد أن انقطع للكتابة . . . وبعد خلافه مع زعماء الوفد فى منتصف الثلاثينات انضم إلى معارضى الوفد وصار ألمع كتاب هذه المعارضة . وظل ينتج فى الأدب والفكر حتى توفى سنة ١٩٦٤ .

اقرأ عنه : العقاد دراسة وتحية بقلم طائفة من تلاميذه ومحبيه . ومع العقاد لشوق ضيف .
والأدب العربى المعاصر فى مصر لشوق ضيف ص ١٣٦ وما بعدها . والشعر المصرى بعد شوق لمندور الحلقة الأولى ص ٣٩ وما بعدها .

وقد كانت هؤلاء الثلاثة قراءات في الشعر الإنجليزي وتعرف على شعرائه وخاصة الرومانتيكيين من أمثال «وردزورث» و«شيلي» و«بيرون» وغيرهم ، كما كانت لهم قراءات في النقد ، وإعجاب بالناقد الإنجليزي «هازلت» بصفة خاصة (١) .

وقد وجههم ذلك - بالإضافة إلى ميولهم وثقافتهم الفكرية - إلى أن يقولوا شعراً مخالفاً للشعر المحافظ البياني ، متسماً بسمات مغايرة لسمات شعر المحافظين . وكانت أهم سمات هذا الشعر الذي ظهر مع هؤلاء سمتين ، هما التجديدية والذهنية . أما التجديدية فتتمثل في جانبيين ، جانب المفهوم الحقيقي للشعر ، وجانب الشكل الفني للقصيدة . والمفهوم الحقيقي للشعر عندهم هو أن الشعر تعبير عن النفس الإنسانية في فرديتها وتميزها . والشكل الفني للقصيدة هو ما يقوم على اعتبارها كائناً حياً ، لكل جزء من أجزائه وظيفة ومكان ، كوظيفة عضو الجسم ومكانه (٢) .

وأما الذهنية ، فتتمثل في رعاية الجانب الفكري في النسيج الشعري ، وعدم قصر هذا النسيج على خيوط من العاطفة وحدها ، فالواجب عندهم أن يخاطب الشعر العقل كما يخاطب القلب ، وأن يتسع مفهوم الوجدان بحيث يشمل كل ما يجده الإنسان في نفسه من شعور ومن فكر معاً (٣) .

ومن هنا ثار هؤلاء المجددون على طريقة المحافظين ، ونعوا عليهم اتخاذهم النماذج البيانية القديمة مثلاً أعلى (٤) . كما نعوا عليهم زجهم بالشعر في المناسبات والمحافل (٥) والبعد به عن النفس الإنسانية (٦) . كما عابوهم أيضاً بالاهتمام

(١) انظر : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي للعقاد ص ١٩٢ - ١٩٤ .

واقراً بعض الأصول النقدية التي عرف بها هازلت والتي شاعت بعد ذلك عند هؤلاء الشعراء المصريين ، : Lectures on English Poets: William Hazlitt . PP. 1-18 .

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم ص ٧ .

(٣) ديوان بعد الأعاصير ص ٤٥ ، والشعر المصري بعد شوقي الحلقة الأولى ص ٤١ .

(٤) شعراء مصر وبيئاتهم ص ٥٢ ، وخلاصة اليومية للعقاد ص ١٠٥ وما بعدها .

(٥) اقرأ مقالاً للعقاد في صحيفة عكاظ عدد ٩ مارس سنة ١٩١٤ .

(٦) خلاصة اليومية ص ١٠٥ وما بعدها ، وشعراء مصر ص ٧ .

بقشور الأشياء وظواهرها^(١) ، وعدم انضاح الشخصية وتميزها^(٢) . وأخيراً عابوهم بعدم رعاية الوحدة العضوية في القصيدة^(٣) .

ونتيجة لطموح هؤلاء الشبان وكبر آمالهم ، وعدم مواتاة إمكانيات عصرهم بالنسبة إليهم ، أو نتيجة لشعورهم بعدم القدرة على تحقيق آمالهم الفنية ، وشق طريقهم أمام هذا الطود الشامخ ، الذي يمثله الاتجاه المحافظ البياني ، ويتربع عليه الشاعر الكبير شوقي ؛ قد أحس هؤلاء الشعراء الشبان بكثير من المرارة والظلم^(٤) ، فشابت حركتهم ثورة ، وأخذت أحياناً شكل تدمير . فلم يكتف هؤلاء الناثرون بإذاعة شعرهم الحديد ، الذي يمثل مذهبهم التجديدي وطابعهم الذهني ، وإنما قدموا لشعرهم وصاحبوه وأتبعوه بمقالات وكتابات تهدم الاتجاه القديم وتجرح أعلامه وخصوصاً شوقي وحافظ^(٥) ، وتصل في هذا وذاك إلى درجة كبيرة من المبالغة . وهذا مظهر من مظاهر المرارة والإحساس بالظلم . وهناك مظهر آخر لتلك المرارة ، وهو كثرة الشكوى ، وانعكاس طابع الأسى عموماً على كثير من نماذج الشعر لهؤلاء الشباب^(٦) .

(١) زيادة هذا الاتجاه :

يذهب بعض الدارسين إلى أن الشاعر خليل مطران ، هو الألب الشرعي لهذا الاتجاه^(٧) . ويعلمون هذا الرأي بأن الشاعر مطران ، قد بدأ يكتب عن

(١) الشعر المصري بعد شوقي الحلقة الأولى ص ٦ . .

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٥٦ ، ١٦٧ - ١٦٨ .

(٣) المصدر السابق ص ٧ ، والشعر المصري بعد شوقي الحلقة الأولى ص ١٥ .

(٤) الشعر المصري بعد شوقي الحلقة الأولى ص ٤ - ٥ .

(٥) المصدر السابق ص ٤ .

(٦) اقرأ بعد الأعاصير ص ٤٥ .

(٧) انظر : مطران لإسماعيل أدهم ص ٣٣ - ٣٤ ، وجماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي

خطوط هذا الاتجاه الشعري الجديد منذ سنة ١٩٠٠ ، حين كتب في المجلة المصرية مبشراً به ، لافتاً الأنظار إليه ، بمثل قوله : « إن اللغة غير التصور والرأى ، وإن خطه العرب في الشعر لا يجب حتماً أن تكون خطتنا ، بل لهم عصرهم ولنا عصرنا ، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم ، ولنا آدابنا وأخلاقنا وحاجتنا وعلومنا . ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلاً لتصورنا وشعورنا ، لا لتصورهم وشعورهم ، وإن كان مفرغاً في قواهم . محتذياً مذاهبهم اللفظية^(١) » .

ثم أذاع ديوانه سنة ١٩٠٨ ، مصداً بمقدمة تمثل الخطوط العريضة للمبادئ الأساسية لهذا الاتجاه ، ومحتوياً على كثير من النماذج التي تعتبر تطبيقاً ناجحاً له . وفي هذه المقدمة يقول مهران : « هذا شعر ليس ناظمه بعده ، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح ، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكره جاره ، وشاتم أخاه ، ودابر المطلع ، وقاطع المقطع ، وخاتم الختام . بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه ، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وترتيبها ، وفي تناسق معانيها ومواقفها^(٢) » .

ويضيف أصحاب هذا الرأي أن العمل الشعري الأول لهذا الاتجاه، قد ظهر سنة ١٩٠٩ ، وهو الديوان الأول لشكري ، ثم تبعه الديوان الأول للمازني سنة ١٩١٣ ، وأخيراً ظهر الديوان الأول للعقاد سنة ١٩١٦ . وقد يزيد أصحاب هذا لرأى أن العمل النقدي الأول الذي يحوى مبادئ هؤلاء في تجديد الشعر ، إنما هو كتاب الديوان ، الذي أصدره العقاد والمازني سنة ١٩٢١ . وهذا معناه عند أصحاب هذا الرأي أن هؤلاء الشعراء المجددين المصريين الثلاثة ، قد أظهروا آثارهم التجديدية بعد كتابات مطران التي تعتبر الريادة الأولى لهذا الاتجاه^(٣) .

(١) المجلة المصرية سنة ١٩٠٠ العدد الثالث ص ٨٥ .

(٢) ديوان مطران - المقدمة .

(٣) انظر : مطران لإسماعيل أدهم ص ٣٣ - ٣٤ ، وتطور الشعر الحديث في مصر للدكتور

ماهر حسن ص ١٧٥ وما بعدها .

ولكن العقاد ينكر تأثره هو أو أحد رفاقه بمطران ، ويؤكد أنه كان هو وزميله يتعرفون على ألوان التجديد في الشعر بقراءاتهم المباشرة في الأدب الإنجليزي ، وعدم احتياجهم لأن يتأثروا بالتجديد نقلاً عن مطران ، الناقل بدوره عن الفرنسية . بل يبالغ العقاد فيرى أن مطران قد تأثر بهؤلاء الشعراء الثلاثة ، ويستدل على ذلك باتجاه مطران أخيراً إلى الأدب الإنجليزي وترجمته لبعض أعمال شكسبير^(١).

والواقع أن العقاد وصاحبيه ، لم يظلوا غافلين عن التجديد حتى ظهر ديوان مطران سنة ١٩٠٨ ، ولم يكن كتاب « الديوان » الذي ظهر سنة ١٩٢١ هو بداية المعركة بينهم وبين المحافظين ؛ فالحق أن كتاباتهم التجديدية قد بدأت بكتابات العقاد في صحيفة الدستور منذ سنة ١٩٠٧ حيث نشر بها وبغيرها آراء نقدية تجديدية عن « التشبيه الشعري » و « الشعر والألفاظ » و « الكاتب والشاعر » ، وغير ذلك^(٢) . والحق أيضاً أن معركتهم مع المحافظين قد بدأت بنقادات العقاد لحافظ وشوقي ، التي بدأها منذ سنة ١٩٠٩ ، مثل نقده لحافظ إبراهيم ، ونعبيه عليه خلطه للأغراض في قصيدة واحدة وقوله عنه سنة ١٩٠٩ ما خلاصته ، أنه أخذ قطعة من الحرير وقطعة من الخمل وقطعة من الكتان ، وكل منها صالح وحده لصنع كساء فاخر في نسجه ولونه ، ولكنها إذا جمعت على كساء واحد فتلك مرقعة الدراويش^(٣).

ومثل نقده لشوقي واتهامه له بالغلو والتقليد وعدم الصدق ، وقوله عنه سنة ١٩١٠ ما نصه :

« ليت شعري ماذا كان يعني شوقي بك بقوله على قبر بطرس غالي باشا :
القوم حولك يا ابن غالي خشع يقضون حقاً واجباً وذماما
يتسابقون إلى ثراك كأنه ناديك في عهد الحياة زحاما »

(١) شعراء مصر وبيئاتهم ص ٢٠٠ .

(٢) نشر العقاد هذه الآراء بعد ذلك في كتابه خلاصة اليومية الذي ظهر سنة ١٩١٢ .

(٣) آفيون الشعوب للعقاد ص ١٥٢ .

يكون موثلهم وكهف رجائهم والأريحي المفضل المقداما
 أكان يريد أن يقول إن زائري قبر الرجل ، وفيهم ساداته الأمراء والوزراء
 والعظماء والعلماء ، وفيهم نائب مولاه الأمير ووكلاء الدول وأكابر
 السراة والوجهاء ؛ أكان يريد أن يقول : إن هؤلاء كلهم ممن كانوا يقصدون
 من نادى ابن غالى موثلاً وكهف رجاء ، يستعطفون من أريحة ساكنه الجواد ،
 ويستندون من أفضاله ؟ أم أراد أن يقول كما قال الناس في هذا المعنى فأخطأ
 التقليد ؟ أم كان لا يريد أن يقول شيئاً ؟ أم تراه يحسب أنهم ملكوا عليه حتى
 دموع عينيه ، وأنه نائحة المعية ، أعد ليرثى كل من يموت من خدامها
 بلا مقابل ؟ (١) .

وقد انضحت المعركة بظهور دواوين شكرى والمازنى والعقاد ، وكتاباتهم
 في تأييد مذهبهم ، ونقد المذهب المقابل . ومن أهم ما كان من تلك الكتابات
 المتقدمة زمناً ، المقدمة التي كتبها العقاد للجزء الثاني من ديوان شكرى سنة
 ١٩١٣ ، والمقدمة التي كتبها في نفس العام للجزء الأول من ديوان المازنى ،
 والتي يقول فيها : « لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي ، ونقلتهم
 التربية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم ، فهم يشعرون بشعور الشرق ، ويمثلون
 العالم كما يتمثله الغربى . وهذا مزاج أول ما يظهر من ثمراته ، أن نزعت
 الأقلام إلى الاستقلال ورفع غشاوة الرياء والتحرر من القيود الصناعية . هذا
 من جهة الأغراض ، أما من جهة الروح والهوى ، فلا يعسر على البصير أن
 يلحظ القطب للحياة في أسرة الشاعر العصرى الحديث . . وحسب الأدب في
 العصر الحديث من روح الاستقلال في شعرائه ، أنهم رفعوه من مراغة الامتثال
 الى عفرت جبينه زمناً . فلن نجد اليوم شاعراً حديثاً يهنى بالمولود وما
 نفص يديه من تراب الميت ، وإن نراه يطرى من هو أول ذاميه في خلوته ،

(١) خلاصة اليومية للعقاد ص ٢١ - ٢٢ . والكتاب منشور سنة ١٩١٢ ، ولكنه يجمع

مقالات نشرت قبل ذلك ، وقد كان اغتيال بطرس غالى سنة ١٩١٠

ويقلع في حجر من يكبره في سريره ، ولا واقفاً على المرافئ يودع الذاهب ويستقبل الآيب ^(١) .

ومن تلك الكتابات كذلك ، المقالات النقدية التي كتبها المازني في صحيفة عكاظ سنة ١٩١٣ ، ناقداً لحافظ إبراهيم ، ومقارناً بينه وبين عبد الرحمن شكري ، وقائلاً في ذلك : « وبعد فإن حافظاً إذا قيس إلى شكري لكان كالبركة الآجنة ، إلى جانب البحر العميق الزاخر ، وحسب القارئ أن يتأمل ديوانيهما ليعلم ما بينهما من البعد ، وليعرف كيف يقعد الخيال بحافظ ويسمو بشكري في سماء الفكر ، وكيف يجنى التقليد على رجل ويغلق في وجهه أبواب التصرف والتفنن ؛ فإن حافظاً قد حدا في شعره حذو العرب ، وقلدهم في أغراضهم ، وفرط عنايتهم بإصلاح اللفظ وإن فسد المعنى ^(٢) .

ومن تلك الكتابات المتقدمة أيضاً ، كتابات العقاد في صحيفة عكاظ سنة ١٩١٤ بعنوان « الشعراء الندايون » . ومما جاء في تلك الكتابات قوله : « إن للشعراء الندايين شعرهم وللعصر شعره ، وعليهم أن يتقروا في قبورهم ، ويتزملوا بأكفانهم ، حتى إذا تهدم جدار أو اصطدم قطار أو وقع طيار ، هنالك يثوب الداعي بهم ^(٣) » .

على أن من أهم الكتابات الموضحة لمعالم هذا الاتجاه ، ما جاء في مقدمة شكري لديوانه الخامس الصادر سنة ١٩١٦ ، والتي يقول فيها : « ... ويمتاز الشاعر العبقرى بالشره العقلي ، الذي يجعله راغباً في أن يفكر كل فكر ، ويحس كل إحساس ... ولقد فسد ذوق المتأخرين في الحكم على الشعر ، حتى صار الشعر عبثاً لا طائل تحته ؛ فإذا تغزلوا ، جعلوا حبيهم مصنوعاً من قمر وغصن وتل وعين من عيون البقر ، ولؤلؤ وبرد . . . وأجل المعاني

(١) ديوان المازني - المقدمة ص ١٣ - ١٤ (طبعة المجلس الأعلى) .

(٢) صحيفة عكاظ عدد السابع والعشرين من يوليو سنة ١٩١٣ .

(٣) صحيفة عكاظ عدد التاسع من مارس سنة ١٩١٤ .

الشعرية ما قيل في تحليل عواطف النفس ووصف حركاتها . . . والشعر ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النفس إحساساً شديداً ، لا ما كان لغزاً أو خيالاً من خيالات معاقري الحشيش . فالمعانى الشعرية ، هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربته وأحوال نفسه وعبارات عواطفه . . . إن قيمة البيت في الصلابة بين معناه وبين موضوع القصيدة . . . ومثل الشاعر الذى لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها ، مثل النقاش الذى يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التى ينقشها من الضوء نصيباً واحداً^(١) .

وليس يبعد بعد ذلك أن يكون مطران بما كتبه مبكراً في المجلة المصرية سنة ١٩٠٠ ، قد كان من عوامل التنبيه التى حمست هؤلاء الشبان على ارتياد آفاق جديدة في الشعر ونقده ، وإن كان من البعيد جداً أن يصل هذا التنبيه المحتمل إلى مستوى الأستاذية أو الريادة ؛ وذلك لما عرفنا من تمكن هؤلاء الشبان من أداة الاتصال بالينابيع الشعرية الجديدة في مصادرها الأصلية ، ثم لما نعرف من انطوائية مطران ووضعه الحساس ، كواحد من مهاجري الشام المسيحيين ؛ الأمر الذى يصعب معه أن يكون إماماً أو رائداً لمثل هؤلاء الشبان الثائرين الطامحين الغيورين .

هذا ، وكما يعتبر شوق قمة الاتجاه المحافظ البياني ؛ يعتبر العقاد قمة هذا الاتجاه التجديدي الذهني ، فهو الذى حمل أواءه ، في وفرة النتاج واستمراره وتنوع جوانبه ، وهو الذى ظل يكافح عن تقاليده أكثر من خمسين عاماً دون أن يلين أو يفتر ، وهو الذى خلف تلاميذ يعتبرون امتداد هذا الاتجاه بعد عمده الثلاثة الأول^(٢) .

(ب) موضوعات هذا الاتجاه :

ظهر هذا الاتجاه التجديدي الذهني ، كرد فعل للاتجاه المحافظ البياني . ولذا كان فيه عند أول ظهوره ، شىء من المبالغة التى تصاحب عادة ردود

(١) ديوان شكرى ص ٣٦٠ - ٣٦٧ (الديوان الكامل الذى صدر سنة ١٩٦٠) .

(٢) من أمثال : عبد الرحمن صدق ومحمود عماد وطاهر الجبلاوى .

الأفعال . ففي مجال الموضوعات ، نجد أعلامه يتعدون كثيراً عن المجال الخارجي ،
النأى عن نفس الشاعر وجدانه ، فلا يقولون في المناسبات ولا في السياسات
ولا في الإصلاحات ، وإنما يهتمون كل الاهتمام بالعالم النفسى للشاعر ، وما
يتصل بهذا العالم من تأملات فكرية ، ونظرات فلسفية ، تهتم بحقائق الكون ،
وتفتش عن أسرار الوجود . وواضح أن ذلك كان رد فعل لتطرف المحافظين ،
ولإسرافهم في الخوض بالشعر في شتى المناسبات والمجاملات من مدح ورثاء
وتهنئة وما إلى ذلك .

ومن هنا يتحدث العقاد عن المعرفة ، ويقرر أن نهايتها كالذرى الثلجية ،
يجمد عندها الوجود ؛ حيث تتعزى الحقائق ، وتختفى من الحياة حرارة الشوق
إلى المجهول . . وفي ذلك يقول من قصيدة « القمة الباردة » :

إذا ما ارتقيت رفيع الذرى	فإياك والقمة الباردة
هنالك لا الشمس دوارة	ولا الأرض ناقصة زائده
ولا الحادثات وأطوارها	مجددة الخلق أو بائه
ويأبؤس فان يرى ما بدا	من الكون بالنظرة الخالده
فذلك رب بلا قدرة	وحى له جثة هامده
إلى الغور ، أما ثلوج الذرى	فلا خير فيها ولا فائده ^(١)

ويتحدث كذلك عن الحياة ، ويوضح أن فيها استمراراً يذوب معه
الأمس في اليوم ، ويبقى الأب في الابن . وفي ذلك يقول من قصيدة « أمنا
الأرض » :

أسائل أمنا الأرضا	سؤال الطفل للأم
فتخبرنى بما أفضى	إلى إدراكه علمى

* * *

جزاها الله من أمّ إذا ما أنجبت تئد
تغذى الجسم بالجسم وتأكل لحم ما تلد

* * *

أقاموا أمس وانصرفوا فليس لفلسفهم شَمَلُ
فأين نفوس من سلفوا وأين يكون من يتلو

* * *

فقلت : في ملامحكم يبين الجَد والخلفُ
فجربوا في جوانحكم فثَمَّ يحوس من سلفوا

* * *

وأين عظام من نبهنا ن الماضين في السَّير
فقلت : قد صنعتُ بها لكم حلوى من الثمر^(١)

كذلك يتحدث المازني عن قضية الجبر ، وتحكمه في مصائر البشر ،
وفرضه للخير والشر على الناس ، فيقول من قصيدة له « على لسان الأقدار » :

بأيدينا قلوبُكم لنا فيها ألعايبُ
وفينا الخير موجود ومننا الشر مجلوب
ولا عن صرفنا مَعْدَى ولا في الأرض محبوب
نُصَرِّفُ أمر دنياكم بما فيه الأعاجيب^(٢)

كما يتحدث عن مأساة الإنسان ، وغروره برغم عجزه ، وسخطه برغم
ملازمة الظلم له ، وفي ذلك يقول من قصيدة بعنوان « الإنسان والغرور » :

أقم وادعاً واصبر على الضيم والأذى فإنك إنسان وجدك آدمُ
وهبك على الدنيا سخطت وظلمها أتملك دفع الظلم ، والظلمُ لازمُ
بنى آدم ما للغرور رمى بكم مراميه ، حتى غدا وهو حاكم

(١) ديوان العقاد ص ١٤٨ .

(٢) ديوان المازني ص ١٥٠ (طبعة المجلس الأعلى لرعاية الفنون) .

تظنون أن الأرض قد بُسِطت لكم
وأن النجوم الزهر علقن زينة
فما لكم لا تنظمون نثيرها
ثم يتحدث شكرى عن فكرة البعث ، وما يكتنفه من فزع وهول ،
ويتخذ من ذلك وسيلة لتصوير إحساسه بثقل الحياة وعبء العيش ؛ حتى
ليتمنى الموت الأبدى ، ويكره البعث الذى يعود به إلى الحياة من جديد ؛
وذلك لما يتصوره فى العودة إلى الحياة من تكرار لما فيها من آثام العيش ،
وسخافات الناس . . وفى ذلك يقول شكرى من قصيدته « حلم بالبعث » التى
انخذ لها صورة الحكاية التى تقع أحداثها فى حلم :

رأيتُ فى النوم أنى رهن مُظلمة	من المقابر ميتاً حوله رِمَمُ
نامٍ عن الناس ، لاصوتٌ فيزعجنى	ولا طموح ولا حلم ولا كلم
مظهر من عيوب العيش قاطمة	فليس يطرقنى هم ولا ألم
ولست أشقى لأمر لست أعرفه	ولست أسعى لعيش شأنه العدم
فلا بكاء ولا ضحك ولا أمل	ولا ضمير ولا بأس ولا ندم
والموت أطهر من خبث الحياة وإن	راعت مظاهره الأجداث والظلم
ما زلت فى اللحد ميتاً ليس يلحقنى	نبح العدو وبى عن نبحه صمم
مرت على قرون لست أحفظها	عداً كأى مربى الآباد والقدم
حتى بعثت على نفخ الملائك فى	أبواقهم وتنادب تلكمُ الرمم
وقام حولى من الأموات زعنفه	هوجاء كالسيل جَمُّ لُجْهٍ عرم
فذاك يبحث عن عين له فقدت	وتلك تعوزها الأصداغ واللّسم
وذاك يمشى على رجل بلا قدم	وذاك غضبان لا ساق ولا قدم
ورُبَّ غاصبٍ رأسٍ ليس صاحبه	وصاحب الرأس يبيكه ويختصم
ويبحثون عن المرأة تخبرهم	عن قبح ما تترك الأجداث والعدم
جاءت ملائكة باللحم تعرضه	ليلبس اللحم من أضلاعنا الوصم

رقدتُ مستشعراً نوماً لأوهمهم أنى عن البعث بنوم وبى صمم
فأعجلونى وقالوا : قم فلا كسل ينجى من البعث ، إن الله محتكم
قد مُتُّ ما مُتُّ فى خير وفى دعة وقد بعثت ، فما ذا ينفع الندم
أستغفر الله من لغو ومن عبث ومن جناية ما يأتى به الكلم^(١)
على أن الشعراء التجديدين الذهنيين لم يحصروا أنفسهم فى الموضوعات
التجريدية ، كالمعرفة والحياة والخبر والغرور والبعث ؛ وإنما طرّقوا كثيراً من
الموضوعات الحسية ، ولكن على طريقتهم ؛ تلك الطريقة التى يذنب أن تتخذ
من البصر طريقاً إلى البصيرة ، ومن الحس سبيلاً إلى المعنى ، ومن المحدود مَعْبَراً
إلى ما لا يحد . فهم يتناولون الموضوع الحسى لا ليصفوه من الخارج ، متحدثين
عن حجمه وألونه ، ذاكرين ما يشبهه من الأشياء أو ما لا يشبهه ؛ وإنما يتناولون
المحسوس لينتقلوا منه إلى تزيينهم ، ويصوروا ما يثيره فيها هذا المحسوس العابر
من خوالد المعانى^(٢) . ولنأخذ مثلاً لذلك قول العقاد عن « العقاب الهرم » :
هم ويعيبه النهوض فيجثم ويعزمُ إلا ريشه ليس يعزم
لقد رنق الصرصور ، وهو على الثرى مكيبٌ ، وقد صاح القطار وهو أبكم
يللم حذاء القدامى كأنها أضالع فى أرماسها تهشم
ويثقله حمل الجناحين بعد ما أقلاه ، وهو الكاسر المتقحم
جناحين لو طارا لنصبت فدومتُ شماريخ رضوى واستقلَّ يللم
ويغمض أحياناً ، فهل أبصر الردى يحط عليه أم بماضيه يحلم ؟؟
لعينيك يا شيخ الطيور مهابة يفر بغاث الطير عنها ويهزم
وما عجزت عنك الغداة وإنما لكل شباب هية حين يهرم^(٣)
فالعقاد فى هذه الأبيات يرسم صورة العقاب الهرم ، من خلال نفسه وما

(١) ديوان شكرى ص ٢٤١ .

(٢) انظر : العقاد - دراسة وتوعية ، مقال الدكتور زكى نجيب محمود عن العقاد الشاعر
ص ٣٧ وما بعدها .

(٣) ديوان العقاد ص ٣٠ .

أثار فيها مشهد هذا العقاب من أحاسيس ، وهو بهذا الرسم الملون بلون نفس الشاعر ، أو النابع من داخله ينقل القارئ من الصورة الجزئية العابرة للعقاب الهرم ، إلى الصورة الكلية الخالدة ، لكل مجد تليد تمسه عوادي الأيام ، فتصيب منه الجانب المادي ، أما الجانب المعنوي فيه ، فيبقى برغم العوادي وبرغم الأيام ، حاملاً على الإجلال باعثاً للمهابة^(١) .

(ح) أسلوب هذا الاتجاه :

وفي مجال الأسلوب نجد هؤلاء الشعراء التجديديين يتعدون غالباً عن اتخاذ النماذج القديمة مثلاً أعلى ؛ فلا يتمثلون معانيها ، ولا يترسمون صورها ، ولا يحاكون بناءها . وإنما يرتبطون بها فقط في حدود استخدام اللغة العربية في تراكيب قوية ، ولكن للتعبير عن معانيهم هم ، ولتصوير صور من تأليفهم هم ، ثم لتأليف بناء شعري من تصميمهم هم . يفعلون ذلك وإن سبب شيئاً من عدم رونق الصياغة ، أو جر إلى البعد — بعض الشيء — عن إشراق البيان .

كما نجد هؤلاء التجديديين أيضاً يحاولون جاهدين أن يستنبطوا الحقائق ، وينفذوا من الأمور إلى الجوهر ، غير مكثفين بالظواهر ، ولا واقفين عند سوسات . يفعلون ذلك وإن أدى في بعض الأحيان إلى شيء من البرود في الشعر ، أو أفضى إلى شيء من الخفاف في القصيد .

وأخيراً نجدهم يحاولون تحقيق الوحدة في القصيدة ، وجعلها بناءً حياً ، بحيث لا تتعدد أغراضها ، ولا تتناثر أجزاؤها ، وإنما تتناول تجربة واضحة ، وتصلح لأن يوضع لها عنوان يشير إلى مضمونها ، على أن تتأزر أجزاؤها ويؤدي كل منها وظيفة حية في مكانه .

(١) العقاد — دراسة ونسبة ص ٣٧ وما بعدها .

(د) العاطفة في هذا الاتجاه :

وفي مجال العاطفة ، يلاحظ على شعر هذا الاتجاه التجديدي الذهني أن العاطفة قد تأتى وراء الدهن ، على أن تلك العاطفة حين تنضح تكون من لون مفعم بأحاسيس الأسى ، ملء بمشاعر المرارة ، جياش بالحزن والضيق الذى يبلغ أحياناً حد اليأس . وليس من شك فى أن قراءات رواد هذا الاتجاه فى الأدب الرومانتيكى الإنجليزى ، قد كان لها أثر فى شيوع هذه العاطفة فى شعرهم ، ولكن طبيعة هؤلاء الرواد أولاً ، وظروف حياتهم ثانياً ، كان لها أعظم الأثر فى هذا الشأن . فإحساسهم المفرط بما يكتنف الحياة من مظالم وشروخ وآثام ، ومعاناتهم الواعية للمتاعب والعقبات التى سدت الطرق إلى ما كانوا يرون أنفسهم جديرين به من مجد ، ومقاساتهم الشديدة للألوان من الاضطهاد التى وصلت أحياناً إلى درجة المحاربة فى الرزق ؛ كل ذلك كان المصدر الأول لهذه العواطف المفعمة بالأسى ، المليئة بالمرارة ، الجياشة بالحزن والضيق الذى يبلغ أحياناً حد اليأس .

ومما يمثل هذا الطابع من شعر المازنى ، قوله فى قصيدة يعبر بها عن مأساة الضيق بالحياة وعدم احتمالها ، نتيجة لفرط الإحساس ، وخيبة الآمال ، وتحلى الأحداث المستمر :

لبستُ رداء الدهر عشرين حجة وثنتين ، يا شوقى إلى خلع ذا البرد
عزواً عن الدنيا ، ومن لم يجد بها مراداً لآمال تعلق بالزهـد

* * *

تراغمنى الأحداث حتى كأني وُجِدت على كره من الحدثان
فلاهى تُصنِّي القلب منى إذارمت ولا ترعوى يوماً عن الشئان

* * *

أبيت كأن القلب كهف مهدم برأس منيف فيه للريح ملعبُ
أوانى فى بحر الحوادث صخرة تناطحها الأمواج وهى تقلب

* * *

سأقضي حياقي ثائر النفس هائجاً
ومن أين لي عن ذاك هدى ومذهب
على قدر إحساس الرجال شقاؤهم
وللسعد جو بالبلادة مشرباً^(١)

ومما يمثل هذا الطابع من شعر العقاد ، قوله في قصيدة يصور فيها تجربة
الظمأ الروحي ، والسأم النفسي ، والخيرة العقلية ، واليقظة الشعورية ، والعجز
المعذب عن نيل السعادة أو السلو عنها :

ظمآنُ ظمآنُ لا صوب الغمام ولا	عذب المدام ولا الأنداء ترويني
حيران حيران لا نجم السماء ولا	معالم الأرض في الغماء تهديني
يقظان يقظان لا طيب الرقاد يدا	ويني ، ولا سمر السمار يلهيني
غصّان غصّان لا الأوجاع تبليني	ولا الكوارث والأشجان تبكييني
شعري دموعي وما بالشعر من عوض	عن الدموع نفاها جفن محزون
يا سرور ما أبقت الدنيا لمغتبط	على المدامع أجفان المساكين
هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوانحهم	وما استرحت بحزن في مدفون
أسوان أسوان لا طب الأساة ولا	سحر الرقة من اللأواء يشفيني
سأمان سأمان لا صفو الحياة ولا	عجائب القدر المكنون تعينني
أصاحب الدهر لا قلب فيسعدني	على الزمان ولا نخل فيأسوني
يسدّيك فامحُ ضنبي يا موت في كبدي	فأست تمحوه إلا حين تمحوني ^(٢)

وكثير من شعر شكري يمثل هذا الطابع الذي رأيناه بوضوح في « حلم
بالبعث » .

وليس كل شعر أصحاب هذا الاتجاه أخذاً هذا المنحى الباكي ، وليس
كله مفعماً بالعاطفة على هذا النحو ؛ فلهم كثير من الشعر في مناح أخرى ،
تصل أحياناً إلى حد السخرية والإضحاك ، كما لم كثير من الشعر لا تكاد تحس
فيه إلا برودة الذهن وجفاف العقل . ولكن طابع النفس الإنسانية وقلقها وعدم

(١) ديوان المازني ص ٤٢ - ٤٤ .

(٢) ديوان العقاد ج ٢ ص ١٥٤ .

رضائها ، وطابع الفكر الممزوج بالعاطفة ، أو العاطفة التي يساندها الفكر ، هو الطابع الغالب على شعر هؤلاء الشعراء .

(هـ) التجديديون بين النظرية والتطبيق :

وبعد . فهل وفّت كل نماذجهم بمبادئ مذهبهم ؟ أوجاءت كل أشعارهم ممثلة لدعوتهم ؟ الحق أننا لا نرى التطابق الكامل بين مذهبهم النظري وكل نماذجهم التطبيقية ، وخاصة بعد امتداد الزمن بهم ، وبعدهم رويداً رويداً عن التمسس لتجديداتهم ، أو عن فترة رد الفعل الذي صاحب حركتهم . فقد رأينا العقاد مثلاً - وهو أقواهم شكيمة ، وأشدّهم تحمساً لهذا المذهب - يعود فيمدح ، ويشارك بشعره في بعض المناسبات ، ويضطر إلى الاعتذار عن ذلك بأن المدح الصادق لا يعاب على الشاعر^(١) . بل إننا رأينا العقاد وبعض رفاقه يعارضون بعض نماذج الشعر القديم . ومن أمثلة ذلك معارضتهم لنونية ابن الرومي . كما رأينا كثيراً من نماذجهم لا تتحقق فيها الوحدة على الوجه الذي طالبوا به في كتاباتهم .

ومع ذلك قد أحدث اتجاههم تأثيراً كبيراً في حياة الشعر الحديث ، وخلق تياراً ثانياً إلى جانب التيار الأول ، قد يشترك معه في بعض السمات ولكنه يخالفه في كثير من الأسس . وهو بعد ذلك يمثل حلقة هامة في سلسلة تطور الشعر العربي الحديث : برغم أن الاتجاه المحافظ ظل مسيطراً وغالباً على الشعراء وجمهور الشعر جميعاً . وربما كانت تلك الغلبة لما كان يساند كبيرى الشعر المحافظ من اعتبارات خارجة عن طبيعة الفن ، ككون شوقي شاعر القصر ، والقادر على تحريك الأقلام وكسب الأنصار ، وكون حافظ شاعر الزعماء السياسيين ، والحائز على عطف طبقات الشعب . وربما كان لغلبة الطاقة الشعرية والقدرة البيانية عند واحد كشوقي ، أثر في شيوع حب

(١) ديوان بعد الأعاصير - المقدمة ، وشعراء مصر وبيئاتهم ص ١٨ .

الشعر البياني وعدم الكلف بغيره^(١) حينذاك .
وقد أَلِفَ بعض الدراسين أن يطلقوا على هذا الاتجاه اسم « شعراء الديوان »
أو « جماعة الديوان » أو « مدرسة الديوان »^(٢) . وجهة نظرهم في نسبة هؤلاء
الشعراء إلى الديوان مسوغة بأن هذا الكتاب الذى أصدره العقاد والمازنى سنة
١٩٢١ ، يحوى أهم مبادئ هؤلاء الشعراء جميعاً ، ويمثل حركتهم التجديدية
التي قابلوا بها الحركة المحافظة . ولعل من الأفضل ترك هذه التسمية لسبيين ،
أولهما أن كتاب « الديوان » قد ظهر بعد ظهور هذا الاتجاه الشعرى بوقت
ليس باليسير ، ونسبة الاتجاه إليه توهم الارتباط الزمنى بين الاتجاه
والكتاب ، وتوهم تأخّر ظهور هذا الاتجاه عن زمنه أكثر من عشر
سنين . وثانى السبيين ، هو أن كتاب « الديوان » قد تضمن هجوماً
عنيفاً على شكرى أحد أعلام هذا الاتجاه ومؤسسيه^(٣) ، فمن الأفضل ألا
يُنسب شعر شكرى إلى كتاب قد حوى هجوماً عليه وتجرّيحاً له ، ومن
الأفضل كذلك ، ألا يُنسب الشاعر نفسه إلى كتاب بلغ من ظلمه له أن
وصفه بالحنون .

ثانياً : النثر :

١ — المقالة وظهور أول طريقة فنية للنثر الحديث :

لقد أثمرت تلك الجهود التي بذلها محمد عبده وأنصاره منذ الفترة
السابقة^(٤) ، حتى تبلور الاتجاه الذى راده فى طريقة فنية للمقالة ، تعتبر

(١) حافظ وشوق ص ٤٦ - ٤٧ .

(٢) انظر : الشعر المصرى بعد شوق لمحمد مندور ص ٣٤ وما بعدها . وجماعة أبولو

لعبد العزيز الدسوقي ص ٨٤ وما بعدها .

(٣) كان الهجوم بقلم المازنى الذى اتهم شكرى بالحنون وأوصاه بترك الشعر لإراحة نفسه أولاً
وإراحة قرائه من شعره ثانياً ، وكان ذلك فى مقالين أحدهما بالجزء الأول ، والثانى بالجزء الثانى من الديوان

انظر : الديوان ج ١ ص ٤٨ وما بعدها وج ٢ ص ٨٥ وما بعدها .

(٤) اقرأ ما كتب عن ذلك فى مبحث النثر بالفصل السابق من هذا الكتاب .

الطريقة النثرية الأولى — من الناحية الزمنية — في الأدب الحديث . وقد كان مصطفى لطفى المنفلوطى^(١) هو العلم البارز في تلك الطريقة ، التي يمكن أن تحمل اسمه ، فيقال لها : « طريقة المنفلوطى » .

وطريقة المنفلوطى لها سمات أسلوبية واضحة ، أهمها : البعد عن التكلف ، والنأى عن التقليد ، والقصد إلى الصدق ، والاهتمام بحسن الصياغة ، وجمال الإيقاع ، ورعاية الجانب العاطفى ، ثم الميل إلى السهولة والترسل ، وترك التعقيد والمحسنات ، فيما عدا بعض السجع المطبوع ، الذى يأتى بين الحين والحين للإسهام فى موسيقى الصياغة^(٢) .

وقد كان المثل الأعلى لتلك الطريقة ، ذلك النثر المرسل الجيد الذى خلفته عصور الازدهار العربية ، لكن لم تكن كتابات المنفلوطى مع ذلك محاكاة لتلك النماذج التى يمثلها نثر تلك العصور القديمة ، وإنما كانت كتابات — برغم محافظتها — فيها كثير من الإبداع والأصالة ، وعليها طابع الكاتب وفيها ملامح شخصيته . والطريقة التى أوضح معالمها المنفلوطى ، طريقة محافظة بيانية ، أشبه بطريقة شوق فى الشعر . وقد كان المنفلوطى قمة من كتبوا بها منذ رادها محمد عبده فى الفترة السابقة ، كما كان شوق قمة من نظموا بالأسلوب المحافظ

(١) ولد بمنفلوط سنة ١٨٧٦ وتدرج فى تعليمه من الكتاب إلى الأزهر ، وحضر دروس الشيخ محمد عبده ، ثم ترك الأزهر بعد عشر سنوات ، وذلك لغلبة الميل الأدبية عليه ، واتجه إلى كتب الأدب ودواوين الشعر وكتابات محمد عبده وكبار المفكرين وترجماتهم . وقد اتجه إلى الكتابة فى الصحف ، فكان من كتاب المؤيد البارزين ، ثم عينه سعد زغلول محرراً عريباً فى وزارة المعارف ، ثم انتقل مع سعد إلى وزارة العدل ، ثم فصل بعد خروج سعد من الوزارة ، وظل يكتب فى الصحف . إلى أن عينه سعد من جديد فى وظيفة تحريرية فى مجلس الشيوخ بعد أن أعد البرلمان سنة ١٩٢٣ . وظل فى هذا العمل حتى توفى سنة ١٩٢٤ .

اقرأ عنه فى : الأدب العربى المعاصر فى مصر للدكتور شوق ضيف ص ٢٢٧ ، والمحافظ والتجديد فى النثر العربى المعاصر لأنور الجندي ، والمنفلوطى حياته وأدبه لمحمد أبو الأنوار (رسالة ماجستير) اقرأ عنه أيضاً فى :

Studies on the civilization of Islam : Gibb. P. 258.

(٢) اقرأ مقدمة النظرات ، والأدب العربى المعاصر فى مصر ص ٢٣٠ وما بعدها .

الباني ، منذ اتجه إليه البارودي في الفترة السابقة أيضاً . كذلك كانت تلك الطريقة النثرية تسهم في النضال بكل ميادينها السياسية والاجتماعية والإصلاحية ، تماماً كما كان الشعر المحافظ يفعل .

وأهم ما يمثل تلك الطريقة مقالات المنفلوطي ، التي كان ينشرها في المؤيد^(١) ، والتي جمعها بعد ذلك في ثلاثة مجلدات باسم « النظرات » . وهي مقالات في الأدب والأخلاق والاجتماع ، تتسم بهذه الخصائص الأسلوبية التي أشير إليها من قبل ، والتي من أهمها : رعاية جمال الأسلوب دون اعتماد على المحسنات ، باستثناء القليل من السجع المطبوع ؛ ثم الاهتمام بتحريك العاطفة وهزها بمختلف الوسائل .

وقد سيطرت تلك الطريقة ، وغلبت نزعتها على الكتابة خلال تلك الفترة وبعدها بسنوات ، حتى لقد طبعت النظرات إلى الآن ست عشرة مرة^(٢) ، نظراً لأسلوبها الذي يجذب القراء ، وخاصة الشادين في الأدب ، والناشئة في صناعة القلم . فبقيت حية مقروءة على حين اختفت معظم الكتابات التي كانت تهاجم صاحبها ، وذلك لأنها كانت أكثر تمثيلاً لروح العصر^(٣) .

ومع هذا لم تكن « طريقة المنفلوطي » هي المثل الأعلى لكتابة المقالة ، فقد عيب عليها : الاهتمام البالغ بالأسلوب ، وفقر الجانِب الفكري ، والمبالغة في اصطناع الأسى وإثارة العاطفة ، ثم عدم الدقة في الاستعمال اللغوي أحياناً ، والميل إلى حشد الألفاظ المترادفة ، والعبارات المكملة ، والكلمات المؤكدة ، دون حاجة إلى ذلك يقتضيه الموقف ، أو تحتاجها الفكرة^(٤) .

(١) كان يصدر المؤيد الشيخ على يوسف ، وقد بدأ المنفلوطي كتابته لنظراته سنة ١٩٠٨ . ونشر أول جزء منها في مجلد سنة ١٩٠٩ . انظر : المحافظة والتجديد في النثر العربي المعاصر لأنور الجندى ص ٢٤٣ .

(٢) هكذا كانت طبعة النسخة التي بين يدي ، ولعل طبعات أخرى قد تمت بعدها .

(٣) انظر : Studies on the Civilization of Islam : Gibb p. 263

(٤) الديوان ج ٢ ص ٧ وما بعدها ، والأدب العربي المعاصر في مصر ص ٢٣٣ .

وبرغم ذلك وغيره مما أخذ على المنفلوطى وأسلوبه ، قد كانت المقالات التى خلفها هذا الكاتب أول نماذج فنية للمقالة ، يمكن أن تقرأ وتستعاد ، فتمتع وتعجب ، ويمكن لهذا أن تُعتبر - بحق - قطعاً من الأدب ، لا مجرد كتابات فى الأدب أو الأخلاق أو الاجتماع ككتابات كثيرين غيره .

وهذا نموذج من النظرات ، عنوانه : « أيها المحزون » يقول فيه المنفلوطى :
 « إن كنت تعلم أنك قد أخذت على الدهر عهداً أن يكون لك كما تريد فى جميع شئونك وأطوارك ، وألا يعطيك ولا يمنحك إلا كما تحب وتشتهى ؛ فجدد بك أن تطلق لنفسك فى سبيل الحزن عنانها كلما فاتك مأرب ، أو استعصى عليك مطلب . وإن كنت تعلم أخلاق الأيام فى أخذها وردّها ، وعطائها ومنحها ، وأنها لا تنام عن منحة تمنحها ، حتى تكرر عليها راجعة فتستردّها ، وأن هذه سنتها وتلك خلتها فى جميع أبناء آدم ، سواء فى ذلك ساكن القصر وساكن الكوخ ، ومن يظأ بنعله هام الجوزاء ، ومن ينام على بساط الغبراء ؛ فحفض من حزنك ، وكفكف من دمعك ، فما أنت أول غرض أصابه سهم الزمان ، وما مصابك بأول بدعة طريفة فى جريدة المصائب والأحزان .

« أنت حزين لأن نجماً زاهراً من الأمل كان يتراعى لك فى سماء حياتك ، فيبلا عينيك نوراً ، وقلبك سروراً ، وما هى إلا كـرّة الطرف أن افتقدته فما وجدته . ولو أنك أجملت فى أملك ، لما غلوت فى حزنك ، ولو أنك أنعمت نظرك فيما تراعى لك ، لرأيت برقاً خاطفاً ، ما تظنه نجماً زاهراً ، وهناك لا يبهرك طلوعه ، فلا يفجعك أفرقه .

« أسعد الناس فى هذه الحياة ، من إذا وافته النعمة تنكر لها ، ونظر إليها نظر المستريب بها ، وترقب فى كل ساعة زوالها وفناءها ، فإن بقيت فى يده فذاك ، وإلا فقد أعد لفراقها عدته من قبل .

« لولا السرور فى ساعة الميلاد ، ما كان البكاء فى ساعة الموت ، ولولا

الوثوق بدوام الغنى . ما كان الجزع من الفقر ، ولولا فرحة التلاق ، ما كانت
ترحة الفراق^(١) .

على أن طريقة المنفلوطى — أو الاتجاه المحافظ البيباني — فى النثر ، لم تكن
الطريقة الوحيدة لكتابة المقالة فى تلك الفترة ؛ فالحق أن تلك الطريقة كانت
الطريقة الوسط ، التى تأتى بين اتجاهين آخرين ، لم يكونا من الواضوح والقوة
حينذاك ، بحيث يُعتبران طريقتين مميزتين آخرين . أما أحد هذين الاتجاهين ،
فقد كان أكثر تشبهاً بالتراث ، وأقوى تعلقاً ببعض خلفاته ، حيث اصطنع
السجع على طريقة أسلوب المقامات . وكانت كتابات أصحاب هذا الاتجاه ،
مقالات فى موضوعات أشبه بموضوعات طريقة المنفلوطى ، فبعضها أدبى ،
وبعضها أخلاقى ، وبعضها اجتماعى ، ومع ذلك لم يتخذ هذا الاتجاه لتلك
الموضوعات ، هذا الأسلوب المرسل الحى ، وإنما اتخذ أسلوباً فيه كثير من
طابع الكتابة التليدية التى عرفت فى الفترة السابقة^(٢) ، والتى كانت
تتناول فى أكثر الأحيان موضوعات ليس لها صفة العموم . وأغلب الظن
أن امتداد تأثير هؤلاء السجاعين الشكليين من جانب ، والتشبث الشديد
بالتراث وبفن المقامات من جانب آخر ؛ ثم محاولة بعض الشعراء كتابة نثر
فيه بعض خصائص الشعر من جانب ثالث ؛ كل هذا قد أوجد هذا الاتجاه
فى كتابة المقالة المسجوعة ، رغم انطلاق لغة المقالة وتحررها ، وميلها إلى طبيعة
الفن النثرى الحى .

ومن أبرز ما يمثل هذا الاتجاه من اتجاهات الكتابة ، كتاب « أسواق
الذهب »^(٣) للشاعر أحمد شوقى ، وكتاب « صهاريج اللؤلؤ » للسيد توفيق

(١) النظرات المنفلوطى ج ١ ص ٦١ .

(٢) اقرأ بحث النثر فى الفصل السابق مقال ١ — الكتابة الإخوانية واتجاهها إلى التقليد .

(٣) ظهر سنة ١٩١٦ . انظر المحافظة والتجديد فى النثر العربى المعاصر لأنور الجندى

ص ٢٤٣ ، ونشأة النثر الحديث وتطوره لعمر الدسوقي ج ١ ص ١٢٧ .

البكري^(١) ، إذا استثنينا منه قصائده المستقلة . فكل من الكتابين يحوى مقالات فى موضوعات مختلفة . وإن غلب عليها طابع التأملات ، والانطباعات والرصف ، وما إلى ذلك من الموضوعات القرية من ميدان الشعر . وكل مقالة تعتمد أساساً فى أسلوبها على السجع ، وحشد المترادفات ، وإيراد الإشارات التاريخية ، وبث الحكم والأمثال . ويزيد « صهاريج اللؤلؤ » على ذلك ، تضمنين المقالات بعض ما يناسب المقام من الشعر ، إما للمؤلف ، وإما من التراث . كما يزيد « صهاريج اللؤلؤ » أيضاً اشتماله على بعض قصائد شعرية للمؤلف لا تتخلل النثر ، وإنما ترد مستقلة .

وليس من شك فى أن هذا الاتجاه — برغم جودة بعض نماذجه — كان صحوة الموت بالنسبة للنثر البديعى المتكلف ، الذى لفظ آخر أنفاسه بعد سيطرة الاتجاه المرسل ، وتطور طرقه وتنوعها ، منذ الفترة التالية .

وهذا نموذج من « أسواق الذهب » لشوقي ، يقول فيه تحت عنوان المال : « يا مال الدنيا أنت ، والناس حيث كنت ، سحرت القرون ، وسحرت من قارون ، وسعرت النار يانيرون . تعود الحقد أن يحالفك ، وكتب على الشر أن يحاطلك ويؤلفك . الفتنة إن حركتها انتقدت ، وإن تركتها رقدت ، والحرّب وهى الحرب ، تبعها ذات لب ، منك الرياح ومنك الخطب . تُزدي بالكرام ، وتُغري بالحرام ، وتضري بالإجرام . فقدانك العُرّ والضر ، ونكد الدنيا على الحر . حالك وحال الناس عجب ، تملكهم من المهد ويقولون : أصبنا وملكنا ، وترثهم عند اللحد ، ويقولون : ورثنا وتركنا . من عاش قوموه بما ملك ، ومن هلك ، تساءلوا : كم ترك ؟ . المحروم من أثقلك ، والضائع من أطلقك ، وهما فقيران ، من جمعك ومن فرقك . كثير هم ، وقليلك غم ، ومع التوسط الخوف والطمع ، والحرص والجشع ؛ حذر النفاد ، ورغبة فى الازدياد . الملك سوقة إذا نزل إليك ، والسوقة ملك إذا علا عليك .

(١) لقرأ عنه فى : الأعلام للزركلى ج ٦ ص ٢٩١ ، وفى الأدب الحديث لعمر الدسوقي ج ٢ ص ٤٢١ وما بعدها . وقد ظهر صهاريج اللؤلؤ قبل سنة ١٩١٢ ، التى نقل فيها المؤلف إلى لبنان للعلاج .

أرخصت الجمال ، ونقصت الكمال ، وخطبت لهجن الرجال ربات الجمال .
صويحاتك هن المفضلات ، وغيرهن المتروكات المعطلات . العريان من
ليس له منك ستر ، والمستضعف من ليس له منك قدرة . فسبحان من قهر
بك الخلق ، وقهرك برجال الخلق»^(١).

وهذا نموذج من « صهاريج اللؤلؤ » للبكري ، يقول فيه تحت عنوان
« العزلة » متحدثاً عن عوامل هجره للحياة الاجتماعية الحضرية وما فيها من
مفاسد : « . . . وأما الأخلاء ، والصحب والسُّجَّاء »^(٢) ، فحسبك من رجل
غون في كل أمر لم ترده ، ونصير في كل مطلب لم تقصده . فإن عرض لك
بعض الحاج ، فالعلوى يسترفد الحجاج . ماء يتلون بلون الإناء ، ونيلوفر يدور
مع الشمس في الإصباح والإمساء . إن جُددت فإليك ، أو شقيت فعليك .
مدحٌ مع المادح ، وقلح مع القادح .

والقوم من يلتق خيراً قائلون له ما يشتهى ، ولأثم الخطيء الهبلُ
أجسام متدانية ، وقلوب متناثية ، وإن كان خبر سوء فحماد الراوية .
حدث عن البحر ولا حرج ، مثذنة في ظاهر مستقيم وباطن معوج .
له لطف قول دونه كل رقية ولكنه في فعله حية تسعى

وأما أبناء السامة^(٣) ، فإن أحدهم عادة ينقصها الحجاب ، ينظر في المرأة
ولا ينظر في كتاب ، إنما هو لباس على غير ناس ، كما تضع الباعة مبهرج
الثياب على الأخشاب .

وهل ينفع الوشي السحيب مضللاً وإن ذكوت في القوم قيمته خزي
رماد تخلف عن نار ، وحوض شرب أوله ولم يبق منه غير أكدار . آباء
وأحساب ، وحال كشجر السَّالِجِمْ^(٤) أحسن ما فيه ما كان تحت التراب (ترى

(١) أسواق الذهب ص ٦٧ .

(٢) جمع سجير ، وهو الخليل الوفي .

(٣) الذهب والفضة .

(٤) نبات .

الفتيان كالنخل ، وما يدريك ما الدخل) إلى رطانة بالعجمة بين الأعراب
(أبرد من استعمال النحو في الحساب) . (لو كان ذا حلية لتحول) ، (وهل
عند رسم دارس من معول) .

وُفِّحُوا تَوَاصُوا بِتَرْكِ الْبِرِّ بِهِمْ نقول ذا شرهم بل ذاك بل هذا
ميسر يلعب ، ومال يُسَلَّب . ونخدن يُخَدَع ، وكلب يُتَّبَع . وعطر ينفتح ،
وفرس يضبح .

أبا جعفر ليس فضل الفتى إذا راح في فضل عجبائه
ولا في فراهة برذونه ولا في نظافة أنوابه
دنيا موجودة ، ونفس مفقودة . وعقل أسير ، وهوى أمير . (اليوم خمر ،
وغداً أمر) . فبيناه غنيتي يتملك ، إذا هو فقير يتصعلك . قوت ، كيلا
تموت . ومن لإيوان كسرى إلى بيت العنكبوت . . . » (١) .

وأما الاتجاه الآخر ، فقد كان كرد فعل للاتجاهين السابقين ، فهو لم
يكن شديد الكلف بتجويد الصياغة ورعاية جانب البيان ، كما لم يكن
— من باب أولى — متكلفاً للسجع مصطنعاً لغة المقامات . وذلك لأن
السائرين في هذا الاتجاه ، لم يكونوا من المتعلقين بالتراث ، ولا من
المؤمنين بفكرة الجامعة الإسلامية التي تشد إليه ، وإنما كانوا من المولدين
وجوهم شطر الغرب ، ومن المؤمنين بالحضارة الأوروبية أشد الإيمان . ومن
هنا لم يشغلوا أنفسهم بتجويد الأسلوب تجويداً بيانياً كما فعل المتفلوطين ،
كما لم يرهقوا أقلامهم بتحميلها أعباء البديع كما فعل البكري ، وإنما
اهتموا أعظم الاهتمام بالجانب الفكري ؛ فقالوا إلى الموضوعية ، واصطناع
المنطق ، وجنحوا إلى الوضوح والدقة والترسل الكامل . هذا إلى تحميل
الكلام شحنة من الثقافة والفكر الغربي . وخير من يمثل هذا الاتجاه في
تلك الفترة أحمد لطفي السيد (٢) . ومن أمثلة مقالاته ما كتبه تحت عنوان :

(١) صهاريج اللؤلؤ ص ١١٤٢ وما بعدها .

(٢) ولد بقرق بريقين من أعمال السنبلاوين سنة ١٨٧٢ ، وتعلم في كتاب القرية ، ثم =

« غرض الأمة هو الاستقلال » ، حيث يقول : « استقلال الأمة في الحياة الاجتماعية ، كالحيز في الحياة الفردية ، لا غنى عنه ، لأنه لا وجود إلا به . وكل وجود غير الاستقلال مرض يجب التداوى منه ، وضعف يجب إزالته ، بل عار يجب نفيه . . استقلال الأمة عن عداها ، أو حريتها السياسية حق لها بالفطرة ، لا ينبغي لها أن تتسامح فيه أو أن تني في العمل للحصول عليه . بل ليس لها حق التنازل عنه لغيرها ، لا بكلمة ولا بجزءه لأن الحرية لا تقبل القسمة ولا تقبل التنازل . فكل تنازل من الأمة عن حريتها — كلها أو بعضها — باطل بطلاناً أصلياً ، لا تلحقه الصحة بأي حال من الأحوال . فلا جرم مع هذا المبدأ المسلم به عند علماء السياسة أن قلت : إنه يجب على الأمة أن توجه كل قواها — بغير استثناء — للحصول على وجودها ، أى الحصول على الاستقلال^(١) . . . »

هذا ، وقد كانت تلك الاتجاهات الأسلوبية الثلاثة ، تتقاسم أقلام النادرين

= في مدرسة المنصورة الابتدائية ، ثم في مدرسة الخديوية بالقاهرة ، وانتهى من المرحلة الثانوية سنة ١٨٨٩ . ثم التحق بالحقوق . وخلال دراسته في الحقوق تردد على الأزهر مع أستاذه الشيخ حسونه النواوى ليقرأ له دروس الفقه التي كان يلقيها في الصباح الباكر ، وأتم دراسة الحقوق سنة ١٨٩٤ وعين في النيابة . وفي سنة ١٨٩٧ سافر إلى سويسرا ، (والتقى فيها بقاسم أمين ومحمد عبده وسعد زغلول) ، واختلف إلى ما كان يلقي من محاضرات في جامعة جنيف . . . ثم انتظم بعد عودته إلى مصر في سلك النيابة حتى سنة ١٩٠٥ ، فاستقال وعمل بالمحاماة ، ثم أخرج الجريدة سنة ١٩٠٧ . وشارك في الكفاح من أجل الجامعة التي افتتحت سنة ١٩٠٨ . . . ثم عين مديراً لدار الكتب خلال الحرب الأولى . ثم اختير مديراً للجامعة بعد أن صارت حكومية سنة ١٩٢٥ ، وفي سنة ١٩٢٨ ترك الجامعة إلى وزارة المعارف ، ثم ترك الوزارة ، وعاد إلى الجامعة ، ثم استقال بمناسبة أزمة طه حسين في عهد صدقي ، ثم عاد بعد استقالة وزارة صدق سنة ١٩٣٥ . وظل في الجامعة إلى سنة ١٩٤١ ، فعين عضواً بالشيوخ ، وشارك في بعض الوزارات ثم اختير رئيساً للمجمع اللغوي . وظل كذلك إلى أن توفي سنة ١٩٦٣ . اقرأ عنه في : الأدب العربي المعاصر في مصر لشوقي ضيف ص ٢٥١ ، وفي المحافظة والتجديد في النثر العربي المعاصر لأنور الجندي ، وفي أدب المقالة الصحفية لعبد اللطيف حمزة ج ٦ ص ٤٢ وما بعدها .

(١) انظر : الأدب العربي المعاصر في مصر ص ٢٥٧ - ٢٥٨ .

عموماً في تلك السنين ، على اختلاف الميادين التي فيها يكتبون ؛ فقد كانوا يسبرون في تلك الاتجاهات الثلاثة ، ولكن مع غلبة الاتجاه المحافظ البياني ، أو سيطرة الأسلوب المرسل الجانح إلى جمال العبارة وجودة الصياغة ، حتى فيما سوى المقالة من فنون النثر الفني ، ولذا يمكن أن يقال : إن تلك الفترة قد شهدت - بظهور أول طريقة فنية للمقالة - ظهور أول طريقة فنية للنثر الحديث ، وهي طريقة المنفلوطي .

٢ - الخطابة ونشاطها :

في السنوات العشر الأولى للاحتلال . خفت صوت الخطابة ، الذي كان قد بدأ يعاود منتعشاً في الفترة السابقة ، وخاصة مع الثورة العراقية^(١) . وحين بدأت الحركة الوطنية تعود إلى اليقظة ، وتتخذ سبيل النضال كانت الخطابة من أهم أسلحتها في هذه السبيل . وقد تعددت المجالات وتنوعت الميادين التي منحت الخطابة الانتعاش ثم النشاط ؛ حتى شهدت تلك الفترة طائفة كانوا من أعظم من عرف تاريخ الأدب الحديث من خطباء ، كما حظى التراث الأدبي بمجمهرة من أروع ما ضم هذا التراث من خطب^(٢) .

وكان من أهم مجالات الخطابة المجال السياسي ، والمجال الاجتماعي ، والمجال القضائي . أما المجال السياسي ، فكان له ميدانان : ميدان رسمي يتمثل في الجمعية العمومية ومجلس شورى القوانين ثم في الجمعية التشريعية بعد ذلك ، وميدان غير رسمي يتمثل في الأحزاب والهيئات السياسية التي كانت تناضل لتحقيق ما ترى أنه الخير للبلاد . وقد كان أهم هذه الهيئات السياسية غير الرسمية الحزب الوطني وحزب الأمة .

(١) اقرأ ما كتب عن ذلك في مبحث النثر في الفصل السابق ، مقال ٤ - الخطابة وانتعاشها .

(٢) اقرأ في تفصيل ذلك : الخطابة السياسية ، لعبد الصبور مرزوق (رسالة ماجستير) .

وعلى الرغم من أن المؤسسات الرسمية السالفة الذكر قد أقامها الاحتلال أول الأمر للتمويه بأن الأمة تشارك في حكم نفسها ؛ قد استطاع المخلصون من الوطنيين أن يتخذوا منها منبراً لنقد الحكومة وفضح ألاعيب الاحتلال ، كما استطاعوا أن يكونوا معارضة قوية تقف في وجه كل ما يروونه ضاراً بمصلحة البلاد من مشروعات . فقد تصدوا لمشروع مد امتياز شركة قناة السويس ، وهاجموا قانون المطبوعات ، الذي كان الهدف منه كبت الحريات ، وحملوا الحكومة على إعادة اللغة العربية لغة للتعليم في المدارس ، إلى غير ذلك من الوقفات الجريئة التي كانت الخطابة لسانها الناطق وسلاحها الباتر^(١) .

وطبيعي أن أعضاء تلك المؤسسات السياسية الرسمية ، لم يكونوا جميعاً من المعارضين بل كان فيهم — بحكم التنظيم الديمقراطي في ذلك الحين — ممثلون للحكومة يدافعون عن مشروعاتها أمام المعارضين . ومن هنا ظهر من الطرفين خطباء مفوهون . وكان من ألمع الخطباء الحكوميين سعد زغلول وفتحى زغلول^(٢) .

هذا في المجال الرسمي ، أما في المجال الشعبي ، فقد كان الميدان أرحب ؛ إذ رأينا زعماء الحزبين الكبيرين يخوضون معركة النضال أكثر جرأة وأعظم انطلافاً ؛ لأنهم لم يكونوا مقيدين برسوم ومواضعات ولوائح تحد من نشاطهم ، وتلجم بعض الشيء ألسنتهم . فهم لا يتحرجون تخرج الخطباء الرسميين من التنديد بالاحتلال والهجوم على المحتلين ، وإنما يوجهون جل نشاطهم إلى هذا الميدان من ميادين النضال . وليس من شك في أن زعماء الحزب الوطني قد كانوا في تلك الفترة أكثر جنود هذا اللون من ألوان النضال حماسة وأقواهم شكيمة . ويأتى في مقدمة هؤلاء جميعاً

(١) المصدر السابق ص ٢٩٢ وما بعدها (النسخة المكتوبة على الآلة الكاتبة) .

(٢) المصدر السابق .

مصطفى كامل^(١)، الذى يعد علماً من أعلام الخطابة السياسية فى التاريخ الأدبى . فقد كان ذا موهبة خطابية مبكرة ، من أهم مظاهرها : التحمس الشديد ، والتدفق المنساب ، والقدرة البالغة على تحريك مشاعر الجماهير وإلهاب عواطف المستمعين ، ثم المهارة فى تنفيذ حجج الخصوم ، وتدعيم الرأى الذى يدعو إليه ، بمزيج من الحجج العقلية والمؤثرات العاطفية . وقد كان مصطفى كامل لا يدع فرصة إلا انتهازها ، للتشهير بالاحتلال وجرائمه ، ثم للمطالبة الحارة بالخلاء والدستور وتحقيق آمال البلاد^(٢) . وقد كانت الخطابة من أهم عوامل نجاح مصطفى كامل ، بل أصبحت تشكل جزءاً من شخصيته كزعيم ، ومن يومها ارتبط النجاح السياسى بالنجاح فى الخطابة والقدرة عليها ، وأصبحنا نرى جل الزعماء الكبار يهتمون بالخطابة ويتخذون منها وسيلة فعالة من وسائل النجاح .

هذا فى المجال السياسى ، أما المجال الاجتماعى ؛ فقد كان نشاط الخطابة فيه لا يقل عن نشاطها فى المجال السياسى ، لما عرفنا من أن السياسيين كانوا أيضاً أصحاب دعوات إصلاحية اجتماعية ، بل كثيراً ما كان الخطيب السياسى الناجح هو نفسه الخطيب والمصلح الاجتماعى الناجح ؛ لأن هذا الجليل كان يخوض معركة نضال فى عدد من الميادين ، وإن كان أهمها الميدان السياسى بطبيعة الحال . ومن هنا جال الخطباء فى ميادين الدعوة

(١) ولد بمصر سنة ١٨٧٤ ، وتعلم فى المدارس المدنية ، ثم درس الحقوق ، وأكمل دراسته فى فرنسا ، وقاد حركة الجهاد الوطنى ضد الإنجليز ، وكان رئيساً للحزب الوطنى ، ونتيجة لكفاحه المتواصل خطيباً وكاتباً فى مصر وخارج مصر ؛ توفى وهو فى عمر الورد سنة ١٩٠٨ .
اقرأ عنه فى : مشاهير الشرق لجورجى زيدان ج ١ ص ١١٠ ، وفى : مصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعى ، وفى : مصطفى كامل فى ٣٤ ربيعاً لعل فهمى ، وفى : مصطفى كامل لفتحي رضوان ، وفى الجزء الخامس من أدب المقالة الصحفية للدكتور عبد اللطيف حمزة ، وفى : تراجم مصرية وغربية للدكتور محمد حسين هيكل .

(٢) انظر : مصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعى ص ٤٢٤ ، والخطابة السياسية لعبد الصبور مرزوق ص ٢١٨ وما بعدها (الرسالة المكتوبة على الآلة الكاتبة) .

إلى نشر التعليم ، وتحرير الفرد ، وإصلاح الفكر . وإنهاض الاقتصاد ، ومحاربة التخلف . وما إلى ذلك ؛ في الوقت الذي غالما فيه في ميادين الدعوة إلى الاستقلال وإجلاء الإنجليز . وإصلاح أداة الحكم ، وغير هذا من ميادين النضال السياسى .

بقى مجال ثالث قد نشطت فيه الخطابة أيضاً في تلك الفترة ، وهو المجال القضائى . وقد أدى إلى نشاط الخطابة في هذا المجال ، ما كان من إنشاء المحاكم الأهلية في تلك الفترة^(١) ، بعد أن أنشئت المحاكم المختلفة في الفترة السابقة . وبعد أن بدأت مدسة الحقوق تؤتي ثمارها ، وتقدم للأمة رجالا يعتبر اللسن من أدوات صناعتهم في تلك الأحيان . وهكذا ظهر جيل من الخطباء القضائيين الرابدين ، الذين درسوا القانون واحترفوا العمل القضائى الذى كانت الخطابة من أهم وسائله ؛ حيث عمل البعض مدعين عموميين ، وعمل آخرون محامين ، وهؤلاء وأولئك كانوا يعتمدون على المقدرة في الخطابة القضائية . وكانت مقوماتها تزيد على مقومات الخطابة الأخرى : المقدرة على تفسير القانون وفهم نصوصه لصالح من يمثل الخطيب ، ثم القدرة على الجدل وإبطال أدلة الخصم ، وتدعيم موقف الطرف الذى يقابله . فهى تجمع إلى مقومات الخطابة كثيراً من مقومات المناظرة ، وتضم إلى ثقافة الخطيب العامة وقدراته الخاصة ، ثقافات فقهية وقدرات منطقية .

وقد كان من عوامل نشاط هذا اللون من الخطابة ، أن كثيرين من رجالها كانوا في الوقت نفسه خطباء سياسيين ، وربما خطباء اجتماعيين أيضاً ؛ من أمثال سعد زغلول وغيره من رجال هذا الجيل ، الذى عمل في المجال القضائى والميدان السياسى والإصلاح الاجتماعى في كثير من الأحيان . وهكذا نشطت الخطابة في تلك الفترة ، وإن خمدت في السنوات الأولى منها . وقد تعددت مع هذا النشاط ميادينها وكثر النابعون فيها .

(١) انظر : تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ٢٨٢ . وتاريخ مصر

لعمر الإسكندرى وسليم حسن ص ٣١١ .

ولم تكن المسألة متعلقة بالكم فحسب ، بل قد شملت الكيف أيضاً ، حيث لم تعد الخطابة في هذه الفترة في نفس المستوى الفني الذي كانت عليه في الفترة السابقة ، والذي يتمثل في خطب رجل كعبد الله النديم . لقد عرفت الخطابة في هذه الفترة — زيادة على ما عرفته في الفترة السابقة — ثقافة أعمق وفكراً أنضج ، واتصالاً بالمعارف السياسية والمباحث الاجتماعية ، والمواد الدستورية والقانونية . وقد أمدّها كل ذلك بحيوية أكثر وفاعلية أقوى ، ومنحها قيمة فنية أعلى . وبالإضافة إلى ذلك كله ، قد زاد بعد الخطابة عن المحسنات والزخرف ، وقوى اتصالها بالأصالة والإبداع والموضوعية . ومن هنا يعتبر كثير من خطب تلك الفترة ، التي خلفها مصطفى كامل وسعد زغلول وغيرهما نماذج أدبية ممتازة للخطابة .

وغنى عن الإيضاح أن نقول : إن الخطابة قد اختلفت أساليبها — بعد ذلك — باختلاف ميادينها أولاً ، ثم باختلاف الخطباء وطبيعتهم وثقافتهم ثانياً . فعلى حين كان رجل مثل مصطفى كامل يميل في خطبه إلى العاطفية والمصارحة والعنف . كان آخر كسعد زغلول يميل إلى الذكاء والمراوغة واللباقة ، هذا في الوقت الذي يمنح ثالث كالطفي السيد إلى الموضوعية والمنطقية والعمق . على أن التعرف الكامل على خصائص كل يحتاج إلى دراسة مستقلة^(١) ، وحسبنا هنا معرفة الخصائص المشتركة التي تلمس الخطابة بوجه عام . والتي سبق لبصاحتها بما سمح به المقام في هذه السطور . ويمكن أن يقرب خصائص الخطابة السياسية هذا النموذج من خطب مصطفى كامل .

قال في حفل وطني بالإسكندرية سنة ١٩٠٠ :

« سادتي وأبناء وطني الأعزاء . كلما جئت إلى الإسكندرية ، ورأيت هذه الحياة الحقيقية التي جعلت لكم مقاماً محموداً بين بني مصر ، أعود

(١) اقرأ الدراسة التي كتبها عد الصبور مرزوق بعنوان « الخطابة السياسية في مصر من الاحتلال البريطاني إلى إعلان الحماية » (رسالة ماجستير مكتوبة على الآلة الكاتبة)

شاعراً بأن في هذه المدينة الزاهرة أسانذة في الوطنية ، عنهم تؤخذ دروس
محبة الأوطان ، ومنهم تعرف الأمة حقوقها وواجباتها ، وهذا ما أخرنى
في السنين الأخيرة عن الوقوف أمامكم هذا الموقف ، ومناجاتكم في شئون
الوطن العزيز . ولكنى أشعر بأن تبادل الميول ، وانتقال العواطف الطاهرة
من فؤاد إلى فؤاد ، واجتماع القلوب في وقت واحد حول آمال واحدة .
وسريان روح مشتركة في المجموع العظيم ؛ مما يزيدنا اعتقاداً على اعتقاد ،
وحباً للديار على حب ، ويخفف عن الوطن المقدس آلام مصائبه العظام .
« . . . إني أشد الناس أملاً في مستقبل أمتي وبلادى ، وأرى الشعب
الذى أنا منه جديراً بالرفعة والسمو ، حقيقاً بالجد والحرية والاستقلال .
ولولا هذا الأمل وهذا الاعتقاد ، لكنت فازقت الحياة وتركت الدنيا غير
آسف على أحد . وكيف لا أكون ذا أمل وهذه أمتي أجدر فيها روحاً
جديدة ، وحياة صادقة ، ووطنية ناشئة قوية ؟ . ومن منكم لا يرى
ما أرى ؟ هل ينكر أحد شعور الأمة بحالها وانتباهاها من رقتها ، وقيامها
من هذبتها وعملها لخيرها وسعادتها ؟ !

« . . . قد يظن بعض الناس أن الدين ينافى الوطنية ، أو أن الدعوة إلى
الدين ليست من الوطنية في شيء ؟ ولكنى أرى أن الدين والوطنية توأمان
متلازمان ، وأن الرجل الذى يتمكن الدين من فؤاده ، يحب وطنه حباً
صادقاً ، ويفديه بروحه وما تملك يده . ولست فيما أقول معتمداً على أقوال
السالفين ، الذين ربما اتهمهم أبناء العصر الحديث بالتعصب والجهالة ؛ ولكنى
أستشهد على صحة هذا المبدأ بكلمة « بسمارك » أكبر ساسة هذا العصر ، وهو
خير رجل خدم بلاده ورفع شأنها ؛ فقد قال هذا الرجل العظيم بأعلى صوته :
« لو نزعتم العقيدة من فؤادى لنزعتم محبة الوطن معها ^(١) . . . » .

ولعل مما يزيد الأمر إيضاحاً هذين النموذجين الآخرين للخطابة القضائية
في تلك الفترة . وأولهما جزء من مرافعة ثروت حين كان ممثلاً للنيابة في قضية

(١) انظر : مصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعى ص ١٤٦ - ١٤٧ .

اغتيال بطرس غالى ، وفيه يقول عن الوردانى المتهم :
 « ... إن الوطنية التى يدعى الدفاع عنها بهذا السلاح المسموم لبراء من هذا المنكر . إن الوطنية الصحيحة لا تخل فى قلب ملائمة مبادئ تستحل اغتيال النفس . إن مثل هذه المبادئ مقوضة لكل اجتماع .
 « وماذا يكون حال أمة إذا كانت حياة أولى الأمر فيها رهينة حكم متهموس ، يبيت ليله فيضطرب نومه وتكثر هواجسه ، فيصبح صباحه ويحمل سلاحه ، يغشاهم فى دار أعمالهم فيسقيهم كأس المنون ؟ ثم إذا سئل فى ذلك تبجح وقال : إنما أخدم وطنى ! لأنى أعتقد أن مثلهم خائفون للبلاد ضارون بها .

« تبتاً لتلك المبادئ وسحقاً لها . كيف تقوم لنظام قائمة مع تلك المبادئ الفاسدة ؟ إن مبادئ كل اجتماع . ألا ينال إنسان جزاء على عمل مهما كان هذا الجزاء صغيراً ، إلا على يد قضاة اشترطت فيهم ضمانات قوية ، وبعد أن يتمكن من الدفاع عن نفسه ، حتى ينتج الجزاء النتيجة الصالحة التى وضع لها من حماية الاجتماع . فإذا كان هذا هو الشأن فى أقل جزاء يلحق بالنفس أو بالمال ، فما بالك بجزاء هو إزهاق الروح والحرمان من الحياة ؟

« تلك مبادئ لا وجود لمجتمع إلا بها ، ولا سعادة له بدونها ، فالطمأنينة على المال والنفس هى أساس العمران ، ومن الدعائم التى بنى عليها فى كل زمان ومكان . ولكن الوردانى له مذهب آخر فى الاجتماع ، فهو يضع نفسه موضع الحكم على أعمال الرجال ، فما ارتضاه فيها كان هو النافع ، وما لم يرتضه كان هو الضار . ويريد أيضاً أن يكون القاضى الذى يقدر الجزاء ، ثم يقضى به عن غير معقب ولا راد .

« ... إن مثل هذا الحق لا يمكن أن يكون إلا لله سبحانه وتعالى ، المطلع على السرائر ، العليم بالنيات . ومع ذلك فإنه جل شأنه شرع الحساب قبل العقاب ، ثم إن هذا الحق لم يتطلع إليه أحد من العالمين

حتى الأنبياء أنفسهم ؛ وقد أجمعت الشرائع على عصمتهم من الزلل والخطأ . ولكن الورداني يريد أن يضع نفسه فوق كل الدرجات المتصورة فحاكم وحكم وقتل :

« إني لترتعد فرائصي إذا تصورت منظر البلاد وقد فشا فيها البلاء الأكبر بفشو تلك المبادئ القاضية^(١) » .

والنموذج الثاني جزء من مرافعة أحمد لطفي حين كان مدافعاً في القضية نفسها ، وفيه يقول مخاطباً الورداني : « . . . أما أنت أيها المتهم ، فقد همت بحب بلادك حتى أنساك هذا الهيام كل شيء حولك ؛ أنساك واجباً مقدساً هو الرأفة بأختك الصغيرة وأملك الخزينة ، تركتهما تبكيان هذا الشباب الغض ، تركتهما تتقلبان على جمر الغضا ، تركتهما تقلبان الطرف حولهما فلا تجدان غير منزل مقفر غاب عنه عائلته ، تركتهما على ألا تعود إليهما ، وأنت تعلم أنهما لا تطيقان صبراً على فراقك لحظة واحدة ؛ فأنت ألمهما ورجاؤهما .

« دفعك حب بلادك إلى نسيان هذا الواجب ، وحجب عنك كل شيء غير وطنك ، فلم تعد تفكر في تلك الوالدة البائسة ، وهذه الزهرة اليانعة ، ولا فيما ينزل بهما من الحزن والشقاء بسبب ما أقدمت عليه . ونسيت كل أملك في هذه الحياة ، وقلت : إن السعادة في حب الوطن وخدمة البلاد ، واعتقدت أن الوسيلة الوحيدة للقيام بهذه الخدمة هي تضحية حياتك ، أي أعز شيء لديك ولدى أختك والذاتك ؛ فأقدمت على ما أقدمت راضياً بالموت لا مكرهاً ولا حباً في الظهور . أقدمت وأنت تعلم أن أقل ما يصيبك هو فقدان حريتك ، ففي سبيل أمتك بعثت حريتك بضمن غال .

« فاعلم أيها الشاب أنه إذا اشتد معك قضاتك — ولا إخالهم إلا

(١) هذه المرافعة في : الكتاب الذهبي للمحاكم الأهلية (عن الخطابة للدكتور أحمد الحوفي

راحميك - فذلك لأنهم حذقة القانون ، وهذا هو السلاح المسلول فوق رأس العدالة والحرية . وإذا لم ينصفوك - ولا أظنهم إلا منصفيك - فقد أنصفك ذلك العالم الذى يرى أنك لم ترتكب ما ارتكبته بنية الإجرام ، ولكن باعتقاد أنك تخدم بلادك . وسواء وافق اعتقادك الحقيقة أم خالفها ، فتلك مسألة سيحكم التاريخ فيها .

« وإن هناك حقيقة عرفها قضاتك وشهد بها الناس ، وهى أنك لست مجرمًا سفاكًا للدماء ، ولا فوضويًا من مبادئه الفتك بنى جنسه . ولا متعصبًا دينيًا ، وإنما أنت مغرم بحب بلادك هائم بوطنك .

« فليكن مصيرك أعماق السجن أو جدران المستشفى ، فإن صورتك فى البعد والقرب مرسومة على قلوب أهلك وأصدقائك . وتقبل حكم قضاتك باطمئنان ، واذهب إلى مقرك بأمان » (١) .

٣ - القصص بين استلهاام التراث ومحاكاة أدب الغرب :

خطا القصص فى تلك الفترة خطوات واضحة ، واتجه اتجاهات مختلفة ، ولكنه تدرج آخر الأمر بين طرفين متقابلين ، أولهما محافظ يستلهم التراث ويتأثر ببعض قوالبه ، وآخرهما تجديدى يحاكي قصص الغرب وينسج على منواله . وبين هذين الطرفين وجدت ألوان أخرى ، تختلف قريباً وبعداً من هذين الطرفين ، باختلاف طبيعة أصحابها وثقافتهم وأهدافهم . وفيما يلي رصد لأهم تلك الاتجاهات جميعاً .

(١) الرواية الاجتماعية المقامية :

تنوعت الأعمال القصصية التى تسير فى الاتجاه المحافظ ، وتستلهم التراث وما فيه من ألوان قصصية ، مثل « ألف ليلة » و « المقامات » . وتنوعت كذلك مادة هذه الأعمال روحها وأهدافها ؛ فكانت أحياناً خيالية

(١) هذا الدفاع فى : المصدر السابق (عن الخطابة للدكتور الحوفى ص ١٠٥ - ١٠٦) .

المادة شاعرية الروح ، تهدف إلى التسلية مثل « ورقة الآس » لأحمد شوقي . التي تأثر في مادتها « بألف ليلة » وفي أسلوبها « بالمقامات »^(١) . كما كانت أحياناً أخرى اجتماعية المادة تأملية الروح ، تهدف إلى الإصلاح ، مثل « ليالى سطيح » لحافظ إبراهيم ، التي تأثر في مادتها بالمقالات والأحاديث الاجتماعية والسياسية ، ولكنه استلهم في أسلوبها المقامات وبعض شخصيات التراث ؛ حيث استخدم شخصية « سطيح » ، وهو كاهن بنى ذئب في الجاهلية ، ليجرى على لسانه ما يريد أن يقدم من آراء وتأملات^(٢) .

على أن أهم هذه الأعمال القصصية المحافظة التي كانت تستلهم التراث ، هو اللون الاجتماعي الغاية ، المقامى الأسلوب ، الروائي البناء ، الذي يمثله « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المويلحي^(٣) ، والذي يمكن أن يسمى « الرواية الاجتماعية المقامية » ، باعتبار غايته وطابع أسلوبه . « فحديث عيسى بن هشام » يمكن اعتباره رواية أخذت طريقاً تهذيبياً ، يهدف إلى تبصير المواطنين بطائفة من عيوبهم ليعدلوا من سلوكهم ، وعلى هذا يكون هذا العمل رواية تهذيبية ذات طابع اجتماعي ، ويكون

(١) الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث للدكتور محمود شوكيت ص ٥٤ وما بعدها .

(٢) المصدر السابق ص ٥١ وما بعدها ، وتطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٧٧ وما بعدها .

(٣) ولد فى القاهرة سنة ١٨٥٨ ، وكان أبوه إبراهيم المويلحي يصدر مجلة مصباح الشرق التى كانت من أهم المجالات الأدبية ؛ فنشأ محمد فى بيئة أدب وصحافة ، وقد تعلم فى المدارس المدنية ، كما كان يختلف إلى الأزهر ويحضر دروس محمد عبده . وعمل فى بعض دواوين الحكومة ، وسافر إلى إيطاليا وفرنسا ، وهناك ساعد الأفغانى ومحمد عبده فى إصدار العروة الوثقى ، وأتقن الفرنسية ، وعاد بعد ثلاث سنوات إلى مصر ، وعاون أباه فى إخراج مصباح الشرق ، وكان ينشر بها حديث عيسى بن هشام على حلقات ، ثم جمعها ونشرها فى كتاب سنة ١٩٠٦ . وعين مديراً للأوقاف سنة ١٩١٠ . وتوفى سنة ١٩٣٠ .

اقرأ عنه فى : الأدب المعاصر فى مصر للدكتور شوقي ضيف ص ٢٣٤ وما بعدها .

بهذا تطويراً لمحاولة على مبارك السابقة في « علم الدين »^(١) . ويمكن من جهة أخرى، اعتباره رواية أخذت طريقاً اجتماعياً يرمى إلى تصوير ما في المجتمع من مفارقات ، ورسم ما بين جيل المؤلف والجيل السابق من اختلافات ، وتوضيح ما بين المجتمع الشرقى والمجتمع الغربى من تباين ؛ وعلى هذا يكون هذا العمل أول رواية اجتماعية مصرية فى الأدب الحديث^(٢) ، برغم إفادتها من محاولة على مبارك ، وتأثيرها بالمقامات .

ومهما يكن من أمر ، فبالإضافة إلى الجانب الروائى فى هذا العمل ، قد كان له جانب آخر يشده بسبب إلى بعض الأشكال الأدبية فى تراثنا العربى ، وهو شكل المقامة . ويتضح ذلك من أول وهلة ، حين نتذكر أن اسم الراوية الذى جعله المؤلف عنواناً لهذا العمل ، وهو « عيسى بن هشام » هو نفس الاسم الذى اتخذ بديع الزمان لراوية مقاماته . وليس ذلك هو الجانب الوحيد الذى يربط « حديث عيسى بن هشام » بالمقامات ، بل هناك أيضاً استخدام السجع فى لغة السرد والوصف ، التى يحكيها عيسى بن هشام فى عمل المويلحى ، تماماً كما كان يحكيها فى عمل البديع ، هذا بالإضافة إلى اشتراك العاملين فى تصوير بعض جوانب البيئة الاجتماعية ، وألوان من قطاعاتها ومفارقاتها ، ثم اشتراك العاملين فى عدم استمرار كل الشخصيات ، واختفاء كثير منها بافتاء الفصل الذى يتحدث عنها .

وليس معنى اشتراك « حديث عيسى بن هشام » مع المقامات فى تلك الجوانب ، أن هذا العمل مقامة كبيرة ، أو مجموعة مقامات حاكى بها المويلحى بديع الزمان ؛ فالواضح أن فى « حديث عيسى بن هشام » — إلى جانب بعض نقط الشبه بالمقامة — مواطن اختلاف كبيرة ، تقرب هذا العمل من الرواية ، بل تجعله رواية فعلا ، قد استوحى صاحبها

(١) انظر تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٦٧ وما بعدها ، والفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث للدكتور محمود شوكت ص ٤٦ وما بعدها .

(٢) انظر : دراسات فى الرواية المصرية للدكتور على الراعى ص ٧ وما بعدها .

التراث العربى ، والتفت إلى بعض أشكاله . ومن أبرز مواطن الاختلاف بين المقامة و « حديث عيسى بن هشام » أن المقامة تتناول موقفاً بسيطاً نابعا من حدث أو أحداث يسيرة ، والبطل عادة رجل من الشطار ، يدور حوله الحدث أو الأحداث اليسيرة ، ولا تحس فيه نمو الشخصية ، ولا ترى معه تطوراً لأحداث . ثم لا يراد من المقامة - أساساً - إلا تقديم حصيلة لغوية غزيرة ، تتمثل فى حشد المترادفات المختلفة ، والألفاظ المتقعة ، التى تلف بالسجع لتخفيف وقعها وتيسير حفظها . أما « حديث عيسى بن هشام » فقصة طويلة ، واضحة المعالم ، لها بداية وفيها تطور ينتهى بنهاية مقنعة^(١) . وتلك القصة بعد ذلك مليئة بالمواقف العديدة المعقدة ، والأحداث الكثيرة المتطورة ، والشخصيات المتنوعة النامية . وفيها كذلك كثير من العناصر الفنية الروائية ، كالتشويق والمفاجأة والتعقيد والحل . فيها ذلك كله برغم اشتغالها على بعض العيوب الفنية التى لا تجعلها رواية كاملة النضج ، وإنما تجعلها بداية للرواية الاجتماعية الفكاهية ، وإن كانت بداية على حظ غير قليل من التوفيق . ومن أبرز تلك العيوب - بالإضافة إلى ما تقدم من عيب عدم استمرار كل الشخصيات ونموها ، وعيب التزام السجع فى السرد والوصف - عيب فرض المؤلف ذاته وآراءه على الشخصية فى بعض المواقف ، حتى تبدو الشخصية متحذثة لا بما يناسبها ويلآئم الموقف ويطور الحدث . وإنما بما يريد المؤلف أن يقدمه من رأى حول موضوع معين . ومن هنا يأتى الحوار أحياناً أشبه بمقال^(٢) . وبالإضافة إلى هذا العيب ، يوجد عيب آخر ، هو عدم الترابط بين بعض الفصول بشكل فنى كاف ، بل انفصامها أحياناً ، بحيث تبدو أشبه بلوحات اجتماعية فكاهية^(٣) .

وإذا كان ارتباط « حديث عيسى بن هشام » بالمقامة قد أنقص من

(١) دراسات فى الرواية المصرية للدكتور على الراعى ص ٢١ - ٢٢ .

(٢) تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٧٦ - ٧٧ .

(٣) دراسات فى الرواية المصرية ص ٢٢ .

قيمتها الفنية كرواية . فالواقع أن هذا الارتباط قد كان — من جانب آخر — محاولة مخلصه لربط الأدب الحديث بالتراث القديم ، واتخاذ هذا التراث نقطة انطلاق إلى فنون أدبية جديدة .

و «حديث عيسى بن هشام» يتلخص في أن الراوية عيسى بن هشام ، قد ذهب إلى المقابر يوماً للتعاط والاعتبار ، فشاهد قبراً قد انشق عن رجل يخرج منه مبعوثاً إلى الحياة من جديد ، وحين فزع ابن هشام من هذا الميت المبعوث ، طمأنه هذا الخارج من القبر ، وعرفه بنفسه ، مبيناً أنه أحمد باشا المنيكلي الذي كان رئيس «الجهادية» في عهد محمد علي . ثم طلب المنيكلي من ابن هشام أن يذهب إلى منزل الباشا في القلعة ليحضر له الملابس ، ولكن ابن هشام اعتذر بأنه لا يعرف بيت المنيكلي ، نظراً لكون البيوت تعرف اليوم بأرقام وأسماء شوارع وما إلى ذلك . وانتهى الأمر بأن خلع ابن هشام بعض ملابسه على الباشا المبعوث ، وصحبه من المقابر إلى قلب القاهرة ، ليوصله إلى بيته في القلعة . ولكن الباشا لا يصل إلى بيته ، بسبب المشاكل التي تعرضه ، وتحتم عليه المبيت في قسم الشرطة . ففي طريقهما إلى بيت الباشا ، تبعهما أحد الحمامين مدة ، ثم ادعى على الباشا أنه استدعاه وعطله ، وطالبه لذلك بأجره على هذا الوقت المضيع في خدمته . والحق أنه لم يكن قد استدعاه حقيقة ، وإنما كان — فقط — قد لوح بيديه وهو يحدث عيسى بن هشام . . وقامت مشادة بين الحمام والباشا ، استدعى من أجلها الشرطي الذي قاد الجميع إلى القسم ، حيث بات الباشا ليلته .

وبعد ذلك يساق الباشا إلى وكيل النيابة ، ثم يقدم إلى المحكمة ، فيحكم عليه بالسجن ، ويضطر إلى التظلم أمام لجنة المراقبة ، ويعرض الأمر على محكمة الاستئناف .

ويخلص الباشا من ورطة البوليس والقضاء — مؤقتاً — ليقع في ورطة من نوع جديد. ؛ وذلك أنه يضطر إلى الاستعانة بمحام ، فتظهر حاجته الشديدة إلى المال ، وهنا يحاول الحصول عليه بشتى الطرق ، فيبحث عن بقى من أسرته

فلا يجد إلا حفيداً ، ولكن هذا الحفيد يرفض أن يعطيه ما يريد ، فيحاول أن يتصل بأحد معارفه من رجال العهد السالف ، فلا ينجح كذلك . وأخيراً يتذكر أن له وفقاً يمكن أن ينتفع به في تلك الأزمة ، ويدفعه ذلك إلى الاحتكاك بالقضاء الشرعى بعد أن احتك بالقضاء المدنى .

ثم يترك المؤلف القضية لينتقل بالبasha بين قطاعات اجتماعية أخرى ، ونماذج بشرية عديدة ، كالطبيب ، والعمدة ، والمرايى ، والغانية ، والخليج ، وغيرهم . وأخيراً ينتقل المؤلف بالبasha في رحلة خارج مصر ، ويقف كثيراً عند مواطن الاختلاف بين المدنية الشرقية والمدنية الغربية .

وخلال كل تلك القطاعات والشخصيات ، التي تعرضها الرحلة في الداخل أولاً ، ثم في الخارج ثانياً ، يقدم المؤلف نقداته الاجتماعية ، ويصور العيوب ويرسم المفارقات .

فهو يصور الشرطى مثلاً ، مشغولاً عن المشادة بين الحمار والبasha ، بما يجمعه من الباعة من أصناف المأكولات التي يحشو بها منديله الأحمر . وهو يصور وكيل النيابة مهملاً أصحاب القضايا ، ليستقبل بعض أصحابه من الشباب الرشيق المعطر ، وليتحدث معهم عن السهرات ولعب القمار وصحبة النساء . وهو يصور القاضى ضيق الصدر متبرماً بالمتقاضين ، لالكثرة القضايا فحسب ، بل لأنها ستفوت عليه وليمة قد دعى إليها عند الظهر تماماً . وهو يصور المحامى الشرعى مدعياً للتقوى ، متظاهراً بالصلاح ، ليدخل الحيلة على المتقاضيات والمتقاضين ، وليسلب من المال أكبر قسط ممكن . وقد كانت تلك القطاعات وهذه الفئات ، على كثير من العيوب والانحرافات في ذلك الحين ، مما سوغ للمؤلف نقدها بتلك الطريقة اللاذعة ، مشاركاً فيما يخوضه كل المخلصين من الكتاب والقادة والمفكرين من معركة النضال ضد الفساد والتخلف والاستبداد .

ولا يفوت المؤلف منذ السطور الأولى أن يخرج نفسه من المأزق الذى كان سيوقعه فيه اختياره للبطل شخصية من الجيل الماضى ، ينشق عنها القبر وتبعث من جديد ؛ فيوضح المؤلف أن كل ما كان من التقاء عيسى بن هشام بأحمد باشا

المنيكلي ، وما جرى بينهما ولهما من أحداث في مصر وخارجها ، إنما كان رؤيا رآها ابن هشام في منامه .

وواضح أن ابن هشام هذا ليس في الحقيقة إلا محمد المويلحي مؤلف هذا العمل العظيم ، الذي يعتبر استجابة حساسة واعية لروح العصر ، من حيث الالتفات إلى التراث والاعتزاز به أولاً ، ثم من حيث الإسهام بالقلم في معركة النضال ، ذات الميادين العديدة التي اختار منها المؤلف في هذا العمل ، ميدان الإصلاح الاجتماعي ، فكان صاحب أول رواية اجتماعية في الأدب المصري الحديث .

وبعد ، فهذا نموذج من « حديث عيسى بن هشام » نعيش فيه لحظات مع هذا الرائد من رواد الأدب الحديث بعامة ، ورواد الفن القصصي بخاصة .. يقول المويلحي — على لسان ابن هشام — متحدثاً عن المحامي الشرعي ، حين ذهب إليه الراوي مع الباشا ليوكلاه في قضية الوقف : « . . . ووجدناه على سجادة الصلاة ، وعلى يساره امرأة كأنها السعلاة ، فسمعناه يقول لها في تسبيحه ؛ (أتستكرين — أدر الله عليك خيره ، وأبدلك زوجاً غيره — ما أخذته منك لاستنباط الحيلة في التفريق ، واستخراج الحكم بالتطليق ، فأبعدت عنك زوجاً تكرهينه ، لتتبدلي منه زوجاً تحبينه ؟) . ثم إنه أحس بدخولنا من ورائه ، فارتد إلى اتصال تسبيحه ودعائه ، وانتفضت المرأة فتنقبت بخمارها ، وتلفعت بإزارها ، وخرجت وتركتنا ، مع رجل يخذع الأنام بطول صلواته ، ويتلو سورة الأنعام في ركعاته .

إذا رام كيداً بالصلاة مقيمها فتاركها عمداً إلى الله أقرب

وجلسنا مدة ننتظر خلاصه من هذا الرياء ، وخلاص الملكين من صحيفته السوداء ، وخلاصنا من هذا الكرب والعناء . وكنا نشاهد منه في خلال ذلك نظرات مختلصات نحو الباب ، كأنه هو أيضاً في انتظار وارتياب ؛ إلى أن دخل علينا غلام يصبح به : (إلى متى هذه العبادة ، فقد بليت السجادة ، وحاجات الناس موكولة إليك ، وقضاء مصالحهم موقوف عليك ، وهذا دولة

البرنس ينتظر في القصر منذ العصر ، دع مدير الأوقاف ونقيب الأشراف (فلم يعبأ المصلي بهذا الكلام ، بل جهر بالآية من سورة الأنعام (قل إن صلاتي ونسكي ومحياي ومماتي لله رب العالمين لا شريك له وبذلك أمرت وأنا أول المسلمين) .

... ثم تنحنج الشيخ وسعل ، وبصق وتفل ، وتسعط ثم تمخط ، واقترب منا ودنا ، ثم قال لنا :

(المحامي) — دعونا من هذا الكلام ، وقولا لنا : ما حقكم في الوقف ، وما شرط الواقف وكم يقدر ثمن العين ، لنقدر قيمة الأتعاب بحسبه ؟

(عيسى بن هشام) — إن لصاحب هذا وقفاً عاقته عنه العوائق ، فوضع سواه يده عليه . ونريد رفع الدعوى لرفع تلك اليد .

(المحامي) — سألتك ما قيمة العين ؟

(عيسى بن هشام) — لست أدري على التحقيق ، ولكنها تبلغ الألوف .

(المحامي) — لا يمكن أن تقل الأتعاب حينذاك عن المئات .

(عيسى بن هشام) لا تشتط أيها الشيخ في قيمة الأتعاب ، وارفق بنا ، فإننا الآن في حالة عسر وضيق .

(الغلام) — وهل ينفع في رفع الدعوى اعتذار بإعسار ؟ ألم تعلم أن هذا

(شغل) له (اشتراكات) ، وللكتبة والمحضرين (تطلعات) ، وأنتى لكما

بمثل مولانا الشيخ يضمن ربح الدعوى ، وكسب القضية ، بما يهون معه دفع

كل ما يطلبه من قيمة أتعابه ؟ . وهل يوجد مثله أبداً في سعة العلم بالحيل

الشرعية ، ولطف الحيلة في استمالة محامي الخصم ، واستجلاب عناية القضاة ؟ ..

(عيسى بن هشام) — دونك هذه الدراهم التي معنا ، فخذها الآن ،

ونكتب لك صكاً بما يبقى لحين كسب القضية . .

(المحامي) — بعد أن استلم الدراهم يعدها — أنا أقبل منك هذا العدد

القليل الآن ، ابتغاء ما ادخره الله لعباده من الأجر والثواب في خدمة المسلمين
وعليك بشاهدين للتوكيد . . . » (١) .

(ب) القصة التهذيبية البائية :

وقد اتجه مصطفى لطفي المنفلوطي في أعماله القصصية وجهة خاصة ،
لا يستوحى فيها المقامات ولا غيرها من قوالب التراث ، ولا يحاكي القصص
الغربي كما سيفعل آخرون فيما بعد ، وإنما يقدم نوعاً من القصص ، فيه
بعض عناصر قصصية ، ولكنها غير مكتملة من الناحية الفنية الخالصة ، لأن
إلى جانبها عناصر أخرى أقرب إلى فن المقال أو فن الخطابة . ومن هذا
المزيج القصصي المقال الخطابي ، اتخذ المنفلوطي طريقته القصصية ، هادفاً
إلى غاية تهذيبية ، وهي تعميق الإحساس بالمثل العليا والقيم الإنسانية الكبرى ،
كالوفاء والشرف والشجاعة والفضيلة وحب الخير والحق والجمال ، مستخدماً
للتعبير عن طريقته والوصول إلى غايته ، أسلوباً بيانياً أخذاً ، يقوم على
تجويد التعبير ، ورعاية موسيقى الكلام ، والاهتمام برسم الصور ، وإثارة
العاطفة ، كل ذلك من غير التزام للسجع ولا لغيره من الحسنات ، ومن
غير محاكاة للمقامات ولا غيرها من مخلفات التراث ، بل مع إبداع وابتكار
وأصالة وشخصية تتضح في الأسلوب كما تتضح في طريقة القصص
وغايته جميعاً (٢) .

وأعمال المنفلوطي القصصية من حيث مصدرها نوعان : نوع أساس
فكرته وأهم أحداثه من أصل أجنبي ، ونوع أساس فكرته وأحداثه مخترع .
أما النوع الأول ، فيتمثل في روايته التي ترجمت له أحداثها والتي معظمها

(١) انظر : حديث عيسى بن هشام ص ١٠٣ وما بعدها .

(٢) انظر : تطور الرواية العربية ص ١٧٨ وما بعدها ، والأدب العربي المعاصر في مصر

للدكتور شوقي ضيف ص ٢٢٩ . وما بعدها .

من النوع الذى يطلق عليه اسم « رومانس »^(١) . وقد أعاد المنفلوطى كتابتها بطريقته وأسلوبه ، متصرفا بالحذف والزيادة والتعديل ، حتى جعلها عملا جديداً أو كالجديد . وتلك الروايات هى : « الفضيلة » التى أساسها « بول وفرجينى » « لبرناردين دى سان بيير » ، و « مجدولين » التى أصلها « تحت ظلال الزيزفون » ، لـ « ألفونس كار » ، و « الشاعر » التى مردها إلى سيرانو دى بروجراك « لأدمون رويستون » ، و « فى سبيل التاج » التى أصلها مسرحية شعرية « لفرانسوا كوبيه » ، وقد قدمها المنفلوطى من جديد فى شكل روائى ، محولا شعرها وحوارها إلى سرد نثرى خاضع لأسلوبه البيانى الخاص . ومن هذا النوع الأول - المعتمد على أصول أجنبية - بعض تلك القصص القصيرة التى ضمنها « نظراته » و « عبراته » ، وهى فى الأصل روايات أجنبية ، حفظ المنفلوطى فكرتها وتصرف فيها بأسلوبه الخاص ، مثل : « الذكرى » التى أصلها « آخر ملوك بنى سراج » « لشاتوبريان » و « الشهداء » ، التى أصلها « أتالا » للكاتب الفرنسى نفسه ، ومثل « الضحية » التى أصلها « غادة الكاميليا » « لإسكندر دوماس الابن »^(٢) .

وأما النوع الثانى المخترع ، فتمثله قصص قصصا غير ناضجة قد ضمنها كتابيه « النظرات » و « العبرات » وعالج فيها مواقف اجتماعية وإنسانية عديدة ، واهتم بشخصيات بائسة ، كاللقطاء وضحايا الخمر والمعدمين والمظلومين ، واعتمد فيها على طريقته البيانية الأخاذة ، وقصد من ورائها إلى غايته الأدبية العامة ، وهى التهذيب وتعميق الإحساس بالفضيلة والخير ، ومحاربة بعض المفاسد والعيوب الاجتماعية . وبرغم عدم اكتمال قصص المنفلوطى القصيرة من

(١) انظر : Kettle. pp. 31-35. An Introduction to English novel.

(٢) انظر : حولى معهد الدراسات الشرقية سنة ١٩٥٩ ج ١ ص ١٤٥ . . . هنرى بريز ، والفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث للدكتور محمود شوكت ص ٨٠ ، وتطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ١٧٩ .

الناحية الفنية^(١) فإنه يعتبر صاحب المحاولات الأولى لهذا الفن في الأدب المصري الحديث .

وبرغم نصرته في الروايات ذات الأصول الأجنبية ، وبرغم طريقته غير الدقيقة في الكتابة القصصية بعامة ، واعتماده على الاسترسال الإنشائي والانفعال العاطفي الحزين ، والبعد عن التحليل والتدقيق في رسم الشخصيات^(٢) ؛ فإنه يعتبر دعامة من دعائم الفن القصصي في الأدب المصري ؛ فهو أول من صنع جمهوراً كبيراً للفن القصصي . وحمل القراء على اعتبار القصص والروايات نماذج أدبية عالية . لا تقل روعة عن الشعر . وبهذا يعتبر المنفلوطي مرحلة هامة في تاريخ أدب مصر الحديث بعامة . وفي تاريخ فننا القصصي بصفة خاصة^(٣) . وهذا نموذج من قصصه القصيرة التي يمكن أن تسمى أيضاً : « المقالة القصصية » والتي تعتبر المحاولات الأولى لفن القصة القصيرة في الأدب المصري الحديث .

يقول المنفلوطي في « قصة الكأس الأولى » التي حكى فيها أنه سمع أنين جار له في هجعة الليل . فذهب يعودده ويعينه على أمره ، وحين دخل إلى حجرة هذا الجار سأله عما به : « ... فرفر زفرة كادت تتساقط له ضلوعه . وأجاب : أشكو الكأس الأولى ، قلت : أى كأس تريد : قال : أريد الكأس التي أودعتها مالى وعقلي وصحتي وشرفي ، وهأنذا اليوم أودعها حياتي ، قلت : قد كنت نصحتك ووعظتك وأندرتك بهذا المصير الذي صرت إليه ، فما أجديت عليك شيئاً ، قال : ما كنت تعلم حين نصحتني من غوائل هذا العيش النكد أكثر مما أعلم ، ولكنني كنت شربت الكأس الأولى ، فخرج الأمر من يدي . كل كأس شربتها جنتها على الكأس الأولى ، أما هي ؛ فلم

(١) انظر : الأدب العربي المعاصر في مصر للدكتور شوقي ضيف ص ٢٣٠ .

(٢) انظر : الفن القصصي لشوكت ص ٥٨ وما بعدها ، وفي الأدب المصري الحديث للدكتور القط ص ٨١ وما بعدها . وتطور الرواية العربية للدكتور بدر ص ١٨٠ وما بعدها .

(٣) المصدر الأخير ص ١٨٤ .

يحبها على غير ضعفى وقصور عقلى عن إدراك خداع الأصدقاء والخلطاء ؛ فلم تكن شهوة الشراب مركبة فى الإنسان كبقية الشهوات ، فيعذر فى الانقياد إليها كما يعذر فى الانقياد إلى غيرها من الشهوات الغريزية . فلا سلطان لها عليه إلا بعد أن يتناول الكأس الأولى . فلم يتناولها ؟ يتناولها لأن الخونة الكاذبين من خلانه وعشرائه خدعوه عن نفسه فى أمرها ، ليستكملوا بانضمامهم إليهم لذتهم التى لا تتم إلا بقراع الكتوس وضوضاء الاجتماع . ولو علمت كيف خدعوه وزينوا له الخروج عن طبعه ومألفه ، وأية ذريعة تذرعوا بها إلى ذلك ؛ لتحققت أنه أبله إلى النهاية من البلاهة ، وضعيف إلى الغاية التى ليس وراءها غاية^(١) . . . » .

(ح) الرواية التعليمية التاريخية :

ظهر هذا الاتجاه الروائى التاريخى على يد جورجى زيدان^(٢) ، أحد إخواننا الشوام المسيحيين المهاجرين إلى مصر ، والمستوطنين لها . وقد كان جورجى زيدان إلى جانب اشتغاله بالصحافة ، يميل إلى كتابة التاريخ العربى والحضارة الإسلامية ، مجارياً فى ذلك هذا الميل الثقافى العام الذى غلب على تلك الفترة ، وجذبها إلى الاعتزاز بالماضى والعمل على كشف الغطاء عنه . وقد رأى جورجى زيدان أن كتب التاريخ تتجه إلى المثقفين وحدهم ، إن لم تقتصر على المتخصصين فى التاريخ والمشتغلين بالحضارة ؛ فأراد أن يكسب للتاريخ أكبر عدد من القراء العاديين ، فاختر له شكل الرواية التى تيسر

(١) النظرات ج ١ ص ٣٧ وما بعدها .

(٢) ولد فى بيروت سنة ١٨٦١ ، وتعلم أولاً فى بعض مداوسها الابتدائية ، ثم درس العلوم الإعدادية والتحق بالقسم الطبى بالمدرسة الأمريكية ، وفى أوائل السنة الثانية اضطر إلى مغادرة البلاد إلى مصر لتكامل دراسته بها . غير أنه لم يصبر على طول مدة الدراسة ، فاشتغل بتثقيف نفسه . وعمل بالصحافة حيناً ، ثم رافق الحملة إلى السودان سنة ١٨٨٤ كترجم . وزار بعد ذلك لندن سنة ١٨٨٦ . وعاد إلى مصر فأدار أعمال المقتطف ، ثم استقال سنة ١٨٨٨ ، وعكف على الكتابة . . . وتولى التدريس حيناً . . . ثم أصدر مجلة الهلال سنة ١٨٩٢ . وظل يكتب للهلال = تطور الأدب الحديث

قراءته ، وتجذب القراء إليه^(١) .

وهكذا قدم سلسلة من الروايات التاريخية التي تضم في ثنايا البناء القصصى أطراف التاريخ الإسلامى فى المشرق والمغرب . فقدم « فتاة غسان » لعرض الأحداث التاريخية التى صاحبت الغزوات الإسلامية الأولى ، والتي شاهدت ظهور الإسلام وانتشاره فى بلاد العرب والشام والعراق . وقدم « أرمازوسة المصرية » لعرض الأحداث التاريخية التى صاحبت فتح العرب لمصر . وكتب « عذراء قریش » و « غادة كربلاء » و « الحجاج بن يوسف » للتأريخ للوقائع التى حدثت خلال الصراع السياسى ، منذ أواخر عهد عثمان إلى سيطرة العهد الأموى . وكتب « أبا مسلم الخرساني » و « العباسة » و « الأمين والمأمون » ليفصل القول فى أحداث قيام الدولة العباسية ، ثم فى الصراع بين الرشيد والبرامكة ، وأخيراً فى الصراع بين العرب والفرس .. وأخرج « فتاة القيروان » لتسجيل أحداث الفتح الإسلامى للمغرب . وأذاع « فتح الأندلس » و « عبدالرحمن الناصر » ليقدم أهم أحداث الإسلام والمسلمين فى الفردوس المفقود .

ولم يكتف جوجى زيدان بتقديم التاريخ الإسلامى القديم ، بل كان أحياناً يقطع التسلسل التاريخى ليقدم رواية ذات أحداث حديثة ، كما فعل فى رواية « الانقلاب العثمانى » التى أراد أن يسجل بها سقوط السلطان عبدالحميد ، وكفاح الأتراك من أجل الدستور . وهذه الرواية— بالإضافة إلى ثلاث روايات أخرى— تمثل حصّة التاريخ الحديث من رواياته . أما تلك الروايات الثلاث، فهى : « استبداد المماليك » و « المملوك الشارد » و « أسير المتمهدين^(٢) » . وهى تعالج أحداث عصر المماليك ، ثم عصر محمد على ، ثم ثورة المهدي .

= ويؤلف فى التاريخ وغيره إلى أن توفى سنة ١٩١٤ . انظر : تاريخ آداب اللغة العربية ج ٤ ص ٢٨٣ وما بعدها .

(١) انظر : مقدمة الحجاج بن يوسف لجوجى زيدان . وتطور الرواية العربية ٩٢ - ٩٣ .

(٢) انظر : الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث للدكتور محمود شوكت ص ١٤٥ وما بعدها وتطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٩٤ وما بعدها ، وتاريخ آداب اللغة العربية لجوجى زيدان ج ٤ ص ٢٨٥ .

وليس من شك في أن جورجى زيدان قد تأثر ببعض الكتاب الغربيين ممن اشتهروا بالرواية التاريخية ، مثل «إسكندر دوماس الأب» ، الذى كتب سلسلة من الروايات عن التاريخ الفرنسى ، تصل إلى عصر لويس الحادى عشر ، ومثل «والتر سكوت» الكاتب الإنجليزى الذى يعد من أبرز رواد هذا النوع من الروايات^(١) .

على أن جورجى زيدان قد خالف هذين الكاتبين في أن كلا منهما متأثر بالإحساس القومى تأثيراً جعلهما يستخدمان التاريخ في إبراز هذا الإحساس . أما جورجى زيدان فليس وراء كتابته إحساس قومى ، وإنما وراءها تعليم للتاريخ بشكل جذاب ، ومن هنا جعل الفن القصصى في خدمة التاريخ على عكس الكاتبين الغربيين . وتبعاً لعدم اهتمام جورجى زيدان بالجانب القومى ، كان لا يلجأ دائماً إلى الفترات المشرقة التى تمثل أمجاد العرب والإسلام ، وإنما كان يلجأ إلى المواقف الحساسة ، التى تحوى صراعاً بين مذهبين سياسيين أو عنصرين بشريين ، يتنازعان على السلطان والنفوذ . ويدخل في هذا الباب ما يلاحظ من إنصاف جورجى زيدان للشعوب الأعجمية ، واهتمامه بالأديرة والرهبان ، وتصويره - أحياناً - لبعض الشخصيات الكبيرة في تاريخنا بصورة الوصوليين الذين يحاولون الكسب والسيطرة ولو بقتل أقرب الناس إليهم^(٢) .

وتحوى كل رواية من روايات جورجى زيدان عنصرين أساسيين ، الأول عنصر تاريخى يعتمد على الحوادث والأشخاص التاريخية ، والثانى عنصر خيالى يقوم على علاقة غرامية بين محبين . تقف بينهما الحوائل ، حتى تقارب الأحداث التاريخية النهاية ، فتتمحى تلك الحوائل ، ويتم اجتماع الشمل . ففي «أرمانوسة المصرية» مثلاً يتناول العنصر التاريخى فتح العرب لمصر ، ويقوم العنصر الخيالى على حب «أرمانوسة» المسيحية ابنة المقوقس

(١) انظر : تطور الرواية العربية ص ٩٠ - ٩٢ . وانظر أيضاً .

The Cambridge history of English Literature. Vol. 12. p. 2.

(٢) تطور الرواية العربية ص ٩٠ - ٩٤ ، والفن القصصى ص ١٤٥ .

« لأركاديوس » ابن قائد الروم ، والحائل بين الحببيين هو طلب الإمبراطور نفسه الزواج من « أرمانوسة » ، حتى ليوشك الزفاف أن يتم بإرسال الفتاة إلى القسطنطينية ، ثم تحدث المعجزة وتحل العقدة حين تعود « بأرمانوسة » حملة عمرو بن العاص ، وهو قادم إلى مصر ، وتصل « أرمانوسة » مع الحملة إلى الإسكندرية معززة مكربة ، لتلتقي بحبيبها « أركاديوس » وتتزوج به بعد نهاية الفتح^(١) .

وتكرر العقدة القصصية على هذا الوجه في روايات جورجى زيدان ، واختياره للشخصيات إما خيرة أبدأ وإما شريرة أبدأ يمثل بينها الصراع ، وعدم اهتمامه بالتحليل للأشخاص والترابط والنمو للأحداث ، واعتماده كثيراً على المغامرة والمفاجأة والصدفة ؛ كل ذلك أضعف رواياته من الناحية الفنية^(٢) . ومع ذلك فروايات جورجى زيدان تمثل المرحلة الأولى من مراحل الرواية التاريخية ، التي سوف تصل إلى مستوى النضج في فترات تالية ، حيث تهدف إلى بعث الروح القوي ، وتتبع الأسلوب الفني المتلافي للأخطاء التي وقع فيها جورجى زيدان ، صاحب الفضل في زيادة هذا الطريق^(٣) .

وهكذا نجد جورجى زيدان قد استفاد من التراث في المادة التاريخية ، ثم في بعض العناصر القصصية ، التي أقام عليها الأحداث الخيالية في رواياته . وكان مصدره في المادة التاريخية كتب التاريخ ، كما كان مصدره في بعض العناصر القصصية ، القصص الشعبي .. كذلك استفاد الشكل الروائي من الأدب الغربي وخاصة كتابات الروائيين التاريخيين ، وإن خالفهم فكان مؤرخاً في قالب رواية ، وكانوا روائيين بمادة تاريخ .

وهذا نموذج من كتابة جورجى زيدان الروائية التاريخية ، وهو من رواية

(١) المصدر الأخير ص ١٤٥ - ١٤٦ .

(٢) الفن القصصى ص ١٤٥ - ١٥١ ، وتطور الرواية العربية ص ٩٧ - ١٠٦ ، وانظر :

في القيم الفنية للرواية الصحيحة . Aspects of the novel : Forster .

(٣) انظر : الفن القصصى ص ١٥١ - ١٥٢ ، وتطور الرواية العربية ص ١٠٦ .

« الحجاج بن يوسف » ، وفيه يصور مجلس الشعراء عند سكة بنت الحسين .
ويدير الحديث حول « حسن » ، أحد رجال عبد الملك بن مروان ، ولي
الأخيلية الشاعرة . يقول جورجي زيدان : « فدخلت ودخل هو في أثرها ،
بعد أن خلع نعليه بالباب ، ووضعهما في ناحية يعرفها ، ثم أطل على القاعة
فإذا هي واسعة ، وقد فرشت أرضها بالطنافس الثمينة وحولها الوسائد المزركشة .
وفي صدرها ستارة عليها صور أشجار وطيور ملونة . جلست خلفها سكة
ونسأوها بحيث ترى ضيوفها ولا يرونها .

ورأى في القاعة جماعة قد تصدر منهم خمسة ، عليهم لباس البدو .
جلسوا في صدر القاعة ، فقال حسن : ومن هؤلاء المتصدرون ؟

قالت ليلى : هم الشعراء . ألا تعرف أحداً منهم ؟

قال : أظنني أعرف أحدهم ، الجالس على الوسادة المثنية ؛ فقد عرفته
من ضخامة بدنه وعبوسة وجهه وغلظه . أليس هو الفرزدق ؟

قالت : بلى ، هو بعينه ، ألا تعجب من اجتماعه هو وجريير في مجلس
واحد ، مع ما اشتهر بينهما من المهاجاة ؟

قال : وأيهم جريير ؟

قالت : هو ذاك الذي قد كف شعره وادّهن ، ومتى تكلم سمعت
لكلامه غنة يخرج بها الكلام من أنفه كأن فيه نوناً .

قال : ومن ذلك الرجل القصير الدميم ، العظيم الهامة مع احمراره ؟

قالت : هو كثير عزة العاشق المشهور .

قال : أعاذ الله عزة من نظره ، فإنه قبيح ! ومن هو ذاك الشاب

الجميل الطويل بين المنكبين الحسن البزة ، وكأنه جالس القرفصاء ؟

قالت : هو جميل بثينة ، أحد عشاق بني عذرة ، ألا تراه حزينا ؟

فإنه علق بحب بثينة ، ولما اشتهر حبه لها منعه أهلها منها ... »^(١) .

(١) انظر : الحجاج بن يوسف لجورجي زيدان ص ٤٩ وما بعدها .

(د) ميلاد الرواية الفنية :

فى أواخر تلك الفترة وصلت الرواية إلى نهاية الطرف الثانى ، الذى يستندبر التراث ويحاكى قصص الغرب . ويمكن اعتبار ذلك رد فعل لما سبقه من محافظة اختلفت درجاتها ، وبالغ بعض المشبئين بها حتى كتبوا روايات فى لغة المقامات . وقد تمثل هذا الاتجاه المتجه تماماً إلى القصص الغربى فى رواية « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل^(١) ، الذى بدأ كتابتها وهو فى باريس يدرس الاقتصاد السياسى سنة ١٩١٠ ، وأكملها سنة ١٩١١ ، ونشرها سنة ١٩١٢ . وتعتبر « زينب » أول رواية فنية فى تاريخ الأدب المصرى الحديث ، وذلك لواقعيتها وسيرها على القواعد الفنية للرواية إلى حد كبير^(٢) .

(١) ولد فى كفر غنام بمركز السنبلوين سنة ١٨٨٨ لأسرة ريفية مصرية لها بعض الثراء . وتعلم فى الكتاب ، ثم فى مدرسة الجملية الابتدائية ، ثم فى الخديوية الثانوية ، ثم فى الحقوق وتخرج سنة ١٩٠٩ ، وتفتحت ميوله الأدبية منذ كان فى الحقوق ، وكتب بعض المقالات فى « الجريدة » . . . ثم سافر إلى فرنسا ليتم دراسته العليا ، فالتحق بكلية الحقوق بباريس وحصل على درجة الدكتوراه فى الاقتصاد السياسى سنة ١٩١٢ . وحين عاد إلى مصر اشتغل بالمحاماة فى المنصورة . ومنذ سنة ١٩١٧ أخذ يلقي بعض المحاضرات فى الجامعة الأهلية . وحين أنشأ حزب الأحرار سنة ١٩٢٢ جريدة السياسة اختير هيكل رئيساً لتحريرها . ومنذ سنة ١٩٢٧ أصدر ملحقاً للسياسة باسم السياسة الأسبوعية ، وكان خاصاً بالأدب والنقد . وفى سنة ١٩٣٧ عينه محمد محمود وزيراً للدولة ، ثم جعل وزيراً للمعارف ، ثم عين سنة ١٩٤٥ رئيساً لمجلس الشيوخ . وظل كذلك حتى سنة ١٩٥٠ . وتفرغ بعد ذلك للكتابة التى كانت دائماً شغله إلى جانب مناصبه حتى توفى سنة ١٩٥٦ . انظر : الأدب العربى المعاصر ص ٢٧٠ وما بعدها .

واقراً عن دور هيكل فى الأدب المعاصر :

Studies on the Civilization of Islam : Gibb. pp. 273 - 275.

(٢) اقرأ عن زينب فى : الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث ص ٢٢٠ وما بعدها ، وفجر القصة ليحيى حتى ص ٣٨ وما بعدها . ودراسات فى الرواية المصرية للدكتور الراعى ص ٢٣ =

ورواية « زينب » تصور واقع الريف المصرى فى تقاليد القاسية وطبيعته السمحة ؛ فهى تحكى قصة شاب مثقف من أبناء الطبقة المتوسطة اسمه حامد يحب ابنة عم له اسمها عزيزة ، وتحول التقاليد القاسية فى الريف دون التعبير عن هذا الحب ، بل تقسو التقاليد أكثر فتفرض على عزيزة زواجا آخر يختاره أهلها ، ويحرم منها حامدا نهائياً . ولكنه يجد بعض العزاء والتنفيس عند فتاة ريفية من الطبقة الكادحة ، اسمها « زينب » ، تسمح ظروفها كعامل أن تلتقى بحامد وتذيقه بعض متع الحب ، ولكنها لا تفهم الفن المثقف ابن الطبقة الوسطى حق الفهم ؛ فتفضل عليه إبراهيم رئيس العمال الذى تعمل تحت إشرافه فى تنقية الحقل من دودة القطن . ويتم حرمان حامد من زينب ، حين يزوجه أهلها ، فيغادر القرية نهائياً . أما زينب فنظراً لكونها لم تستطع الجهر بحب إبراهيم ؛ بسبب قسوة التقاليد ، فإن أهلها يزوجه لرجل آخر لا تحبه ، وإن كانت تخلص له وتؤدى حقوق الزوجة بصبر وأمانة . ويبعد إبراهيم — كما ابتعد حامد — حيث يجند للخدمة فى الجيش ، ويسافر إلى السودان ، تاركاً منديله لزينب تذكاً حب . وتنتهى الرواية بمرض زينب من أثر الجوى ، وتصاب بالسل ، ثم تموت .

كل هذه الأحداث التى تصور قسوة التقاليد ، وتفريقها بين حامد وعزيزة ، ثم بين حامد وزينب ، وأخيراً بين زينب وإبراهيم ، التى يمكن تلخيصها فى « عدم الاعتراف بمشروعية الحب ، وعدم التسليم بحق الإنسان فى اختيار قرينه الذى يهتف به قلبه »^(١) ؛ كل هذه الأحداث تدور على

= وما بعدها . وتطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣١٧ وما بعدها . ومجلد السنة الثانية من مجلة البيان سنة ١٩١٢ .

واقراً عن قواعد الرواية الفنية فى :

The Rise of the novel : Watt.

Aspects of the novel : Forster.

The structure of the novel , : Muir,

(١) تطور الرواية العربية ص ٣٣٣ .

مسرح الريف المصرى ، الذى صورهُ المؤلف تصويراً شاعرياً مثالياً أخاذاً ، وهذا التصوير إذا أخذ مستقلاً كان من أروع ما كتب عن الريف من أدب ، ولكنه إذا أخذ كمسرح لتلك الأحداث القاسية الحزينة ، كان فيه كثير من التناقض ، الذى يشبه تناقض « ديكور » المسرحية الحزينة ، حين يجعل بهيجاً مشرقاً . وقد أخذ هذا على مؤلف « زينب »^(١) . ولكن بعض النقاد يرى أن وصف الريف على هذا النحو قد جاء قصداً ، وأنه يمثل عنصراً قائماً بذاته فى الرواية^(٢) ، وكأن المؤلف قد قصد به أن يكون تعويضاً من الطبيعة عما أصاب أهل الريف من الحرمان وقسوة الظروف^(٣) .

وليس من شك فى أن الدكتور محمد حسين هيكل ، قد اعتمد فى روايته على محاكاة ما قرأ من أدب فرنسى ، وخاصة أدب الرومانسيين ، وليس من شك أيضاً فى أنه استوحى خياله وعاطفته المشبوبة بسبب بعده عن مصر وحنينه إلى الوطن وريفه ، الذى يمثل أصل بقعة فيه . واعتماد المؤلف على محاكاة ما قرأ فى الأدب الفرنسى ، يفسر ما يتخلل لوحة روايته أحياناً من خطوط وألوان غريبة عن البيئة المصرية الريفية . مثل تصوير زينب العاملة « بؤاسة حضّانة » على حد تعبير الأستاذ يحيى حقي ، كأنها بطلة من أبطال قصة فرنسية . ومثل تصوير حامد متقدماً إلى شيخ صوفى ليحدثه عن خطاياها ؛ كأنه فتى مسيحى يتقدم للاعتراف أمام قسيس . ومثل رسم هذه الصورة الدرامية لنهاية زينب ، حين تلفظ أنفاسها والدم ينزف من فمها ، فتمسحه بمنديل حامد ، وكأنها « غادة الكاميليا »^(٤) .

أما عاطفة المؤلف المشبوبة وحنينه الملهب إلى مصر ، فيفسر إفراطه فى وصف الريف وإسهابه فى تصوير محاسنه ؛ لأنه كان يراه من خلال خياله ،

(١) المصدر السابق والصفحة نفسها ، ودراسات فى الرواية المصرية ص ٣٩ وما بعدها .

(٢) فجر القصة ص ٤٧ - ٤٨ .

(٣) انظر : زينب ص ١٨ .

(٤) فجر القصة ص ٥٠ .

ويجمله بما تخاذه عليه عواطفه ، شأنه في ذلك شأن أى شاب وطنى يغترب عن بلده الحبيب^(١) .

وهذان العيبان — عيب الخطوط والألوان الأجنبية ، وعيب الإفراط في وصف الريف وتصوير محاسنه ، بطريقة لا تخدم أحداث الرواية وبيئة أبطالها — تضاف إليهما بعض العيوب الأخرى ، مثل : عدم الدقة في رسم الشخصيات ، وعدم إنطاقها بما يلائم مستواها ، وإنما بما يلائم المؤلف نفسه ، ثم عدم التسويغ المقنع لبعض الأحداث والتصرفات^(٢) ، إلى غير ذلك من المآخذ التي لا تجعل من « زينب » رواية فنية كاملة النضج، وإن كانت بداية طيبة ومبكرة للرواية الفنية في الأدب المصرى الحديث .

بقى جانب يتصل بلغة هذه الرواية ، وهو استخدام المؤلف فيها للعامية في الحوار كثيراً ثم في السرد قليلاً . أما الحوار فيمكن تسويغ استخدام العامية فيه ، بدافع فنى هو الرغبة في تحقيق الواقعية ، وإنطاق الأشخاص بلغة تلائمهم وتحدد أبعادهم ، خصوصاً وأكثرهم من الفلاحين . أما السرد فلا يبرر استخدام المؤلف للعامية فيه دافع فنى مقنع . وأغلب الظن أن الدافع الحقيقي كان عجز المؤلف في تلك المرحلة المبكرة من حياته الأدبية عن العثور على جميع الألفاظ والتراكيب الفصحى ، التي تؤدي دلالات شعبية ريفية يريد أن يعبر عنها ، وربما يؤكد هذا ما تورط فيه المؤلف من أخطاء نحوية تناثرت في الرواية .

ومع كل ذلك فالدكتور محمد حسين هيكل يقف في طليعة من كتبوا الرواية الفنية ، ويعتبر رائدها الأول في الأدب الحديث . ومن الطريف أنه حين نشرها أول مرة سنة ١٩١٢ استحى أن يضع عليها اسمه ، بل استحى أن يسميها رواية أو قصة ، وإنما كتب عليها « مناظرة وأخلاق ريفية » بقلم

(١) انظر : زينب ص ١١ وفجر القصة ص ٤٨ .

(٢) انظر : تطور الرواية العربية ص ٣٢٣ - ٣٣١ . ودراسات في الرواية المصرية

ص ٣٩ - ٤٥ . وفجر القصة ص ٤٩ - ٥٢ .

فلاح مصرى » ، وقد فسر ذلك بعد هذا ، فبين أنه خاف على سمعته كمحام من أن يعاب عليه كتابة الروايات ، لأن الناس فى تلك الأحيان لم يكونوا ينظرون إلى الروائيين بعين الاحترام^(١) . وربما كان من الأسباب ما ذكره الأستاذ يحيى حقي ، من اشتغال الرواية على أحداث حب ، لم تكن البيئة الاجتماعية تحترم أصحابه فى تلك الآونة^(٢) . ولعل السبب الحقيقى ، ليس خجل المؤلف من أن يعرف بكتابة الرواية ، لأن غيره ممن كانوا أكثر تزمناً قد عالجوا هذا الفن ، وإن كان علاجهم لها بطريقة مخالفة ، مثل الشيخ مصطفى لطفى المنفلوطى . ولعل السبب أيضاً ليس اشتغال الرواية على أحداث حب ، فإن روايات المنفلوطى الشيخ الوقور قد اشتملت على تلك الأحداث ، مما يدل على أن البيئة لم تكن تزدرى الرواية الجيدة أولاً ، ولا تأنف من اشتغالها على أحداث حب ثانياً . والمعقول أن يكون سبب خجل المؤلف من تسميتها رواية ، وإخفاء نفسه تحت لقب فلاح مصرى ، هو إحساسه بأنه هوالبطل حامد ، وبأن أهم الأحداث التى فى روايته واقعية ، تجعلها أشبه بترجمة ذاتية ، ولذا استحى المؤلف أن يقول للناس — وهو محام ناشئ — إنه كان يحب العاملة الريفية زينب ، ويمارس معها بعض مظاهر الحب الجسدية ، وما إلى ذلك من أحداث ، لا يليق بالمؤلف أن تنسب إليه ، وهو رجل يعد نفسه للمناصب الكبرى وينتمى إلى حزب سياسى له خصوم يتلمسون زلات رجاله^(٣) .

وهذا جزء من رواية زينب ، نعيش فيه قليلاً مع أول رواية فنية مصرية ونتبين معه أهم خصائصها . . يقول هيكل فى أول الفصل الأول : « فى هاته الساعة من النهار ، حين تبدأ الموجودات ترجع لصوابها ، ويقطع الصمت المطلق الذى يحكم على الفلاحين طول الليل ، أذان المؤذن ، وصوت الديكة

(١) انظر : زينب ص ٧ ، فجر القصة ص ٤٣ وما بعدها .

(٢) فجر القصة ص ٤٣-٤٤ .

(٣) المصدر السابق ص ٤٤ .

٢٠٣

ويقظة الحيوانات جميعاً من راحتها ، وحين تتلاشى الظلمة ويظهر الصباح رويداً رويداً من وراء الحجب — في هاته الساعة ، كانت زينب تتمطى في مرقدها وترسل في الجو الساكن الهادئ تهديدات القائم من نومه . وعن جانبها أختها وأخوها ما يزالان نائمين . فانسحبت هي من بينهما ، وبعيون ما يزال فيها أثر النوم ، نظرت لكل ما حولها ولم يدعها نسيم الصباح تترك مكانها ، بل استندت إلى الوسادة ، وجاهدت أن تنظر لعلها ترى ما في صحن الدار فلم تجد شيئاً ، وأدارت رأسها ، فإذا باب الغرفة موصد ، ولا صوت حولها ، إلا ما يتنادى به رسل الصلاح من أطراف القرية .

« بقيت في مكانها هنيهة ساكنة لا تبدى حراكاً ، ثم فردت ذراعها من جديد ، وأرسلت في الهواء تهديداتها ، وتركت نفسها تذهب في أحلام يحياها النسيم ، حتى أحست بالباب تفتحه أمها راجعة من أدوار « الملية » . وهناك التفتت إلى أختها تهزها لتستيقظ ، لكن الصغيرة كانت في نوم عميق فلم تنتبه ، وتقلبت كأن بها ضيقاً ممن يقلقها في مضجعها .. وأخيراً نادتها أمها :

— يا زينب . . .

— نعم . .

« ولم تزد على هذا الجواب كلمة . وبعد أن استيقظت أختها ، التفتت إلى أخيها وأيقظته وحدقت نحو الشرق ، فإذا الأفق متورد ، والشمس في لونها القاني ، والسماء قد خلعت قميص الليل . هنالك قامت فأوقدت ناراً ، و « لَدْنْتُ » فوقها رغيفاً لكل منهم ، ولم تنس أمها وأباها .

« دخل أبوها راجعاً من الجامع ، وقد قرأ الورد وصلى الفجر ، وما كاد يتخطى عتبة الدار ، حتى نادى « يا محمد » ، وسأله إن كان قد استيقظ بعد ، وإن كان قد أعد عمله .

« وجلست العائلة جميعاً حول « المشنة » وأكل كل منهم رغيفه « بخصوة » ملح ثم قام الرجل وابنه إلى عملهما . أما زينب ، فانتظرت مع أختها أن يمر بهما إبراهيم ليذهبا جميعاً إلى مزرعة السيد محمود لتنقية القطن ، وقد كان

في أملهم جميعاً أن ينتهوا اليوم من بر التربة الغربي ، أو كما يسميه كاتب المالك « نمرة ٢٠ » ، لينتقلوا في الغد إلى نمرة ١٤ .

« نزلنا حين رأنا إبراهيم ومن معه مقبلين ، وتهادى الكل « صباح الخير » ثم خرجوا من الحارة إلى سكة البلد ، ثم منها إلى سكة الوسط ، وهكذا كانوا عند نمرة ٢٠ ساعة مرور وإبور الصباح . ولم يتمهلوا أن أخذ كل منهم خطه على وجه الترتيب الذي كانوا عليه أمس . . ارتفعت الشمس حين نقوا خطين ، وأرسلت بشعاعها تغمر هامة الشجرات التي ما تزال في مبتدأ حياتها ، ومع ذلك يعنى بها الفلاح والمالك أكثر من عنايتهما بأبنائهما . واصطفوا للوجه الثالث ، بعد أن فصلهم عن الأولين مصرف ، فلم ينس إبراهيم أن ينههم إلى أن هذه الجهة « أغلست » من سابقتها ، وتستحق لذلك عناية أكبر ، وأنذرهم أنه سيدقق في مراقبتهم ، ومن وجد وراءه شيئاً « أوراها شغله »^(١) .

(٥) ميلاد القصة القصيرة :

وإذا كانت قصص المنفلوطي — التي احتواها كتاب « العبرات » — تمثل الريادة الأولى غير الناضجة لفن القصة القصيرة^(٢) ، فإن قصص محمد تيمور^(٣)

(١) زيبب ص ١٣ وما بعدها .

(٢) اقرأ المقال الذي عنوانه : « القصة التهديبية البنيانية » ص ١٧٩ من هذا الكتاب .

(٣) ولد سنة ١٨٩٢ ، ونشأ في بيت أبيه العالم الأدبي أحمد تيمور . وتلقى علومه أولاً في مصر حتى أتم المرحلة الثانوية ، ثم سافر إلى أوروبا لاستكمال دراسته العالية ، فاتجه أولاً إلى برلين لدراسة الطب ، ولكنه ما لبث أن تركها إلى باريس لدراسة القانون ، غير أنه وجه كل همه إلى قراءة الأدب ومشاهدة المسرح ، فلم يوفق في دراسته القانونية النظامية على حين نجح في دراسته الفنية الحرة . وبعد ثلاث سنوات عاد إلى مصر في إجازة سنة ١٩١٤ ، وكانت الحرب العالمية الأولى قد شبت ، فحالت بينه وبين العودة إلى باريس ، فاتجه إلى مدرسة الزراعة العليا ، ولكنه لم يواصل الدراسة بها لعدم اتفاقها مع ميوله ، وانصرف إلى الحقل الأدبي والفني ، فاشتغل بالمرسح تأليفاً وتمثيلاً ، ثم عين أميناً للسلطان حسين ، فهجرا التمثيل واقتصر على التأليف ، وفي هذه الفترة كتب سلسلة قصصه

٢٠٥

— التي ضمتها مجموعة « ما تراه العيون^(١) » — تمثل الريادة الناضجة والأدنى إلى الكمال في هذا الفن . فهي خطوة تالية لخطوة المنفلوطي^(٢) ، وأفسح منها وأقرب إلى المعالم الصحيحة^(٣) التي أرساها كتاب هذا النوع الأدبي في الآداب التي سبقت إليه ، وهي الآداب الغربية .

وقد كان محمد تيمور على صلة قوية بالفن القصصي الغربي ، وكان

= القصيرة « ما تراه العيون » . وبعد فترة ترك العمل في القصر ، وواصل العمل في المسرح والكتابة في الأدب . وحين شبت ثورة سنة ١٩١٩ أسهم فيها بمجده الفني ، وكان من ذلك مسرحية العشرة الطيبة ، التي تضمنت نقداً لاذعاً لقصر السلطان فؤاد وحاشيته ووزارته . ثم مات محمد تيمور سنة ١٩٢١ وهو في ريعان الشباب .

اقرأ عنه في : مؤلفات محمد تيمور — المقدمة التي كتبها شقيقه محمود للمجلد الأول الذي عنوانه « وميض الروح » وفي فجر القصة ليحيى حتى ص ٥٦ وما بعدها ، وفي القصة القصيرة في مصر لعباس خضر ص ١٠٩ وما بعدها .

(١) نشرت هذه المجموعة قصصاً مفرقة أول الأمر في « السفور » خلال حياة المؤلف ومنذ سنة ١٩١٧ ، ونشرت بعد ذلك مجموعة سنة ١٩٢٣ ضمن « مؤلفات محمد تيمور » وهو الكتاب الذي أخرجه شقيقه محمود تيمور ، جامعاً فيه كل مؤلفات الفقييد القصصية والمسرحية والنقدية والشعرية في ثلاثة مجلدات . وكانت هذه القصص ضمن محتويات المجلد الأول الذي عنوانه : « وميض الروح » . ثم نشرت وحدها سنة ١٩٢٧ ، وقد ألحقت بها لوحات قصصية باسم « خواطر » . وأخيراً نشرت ضمن سلسلة المكتبة العربية التي تنشرها وزارة الثقافة .

(٢) تحوى النظرات بعض القصص القصيرة غير الناضجة إلى جانبا المقالات والحوار وقد نشرت أولاً في المؤيد ، ثم جمعت في ثلاثة أجزاء . أما العبرات فجميعها قصص قصار مؤلفة أو مترجمة ، وهي تتبع طريقة المنفلوطي التي سبق عنها الحديث . وقد نشرت سنة ١٩١٥ . اقرأ ما كتب بعنوان : « القصة التهديبية البيانية » ص ١٧٩ من هذا الكتاب .

(٣) عن أهم معالم القصة القصيرة اقرأ :

Reading the short story: H. Shaw and D. Bement

واقرا أيضاً :

Short story writing: S. A. Moseley

وكذلك :

The Encyclopaedia Britannica, : Val. 20

متأثراً إلى درجة كبيرة « بموباسان » القصصى الفرنسى الشهير^(١) ، كما كان محمد تيمور كذلك على صلة بالمحاولات التى سبقت محاولته فى الأدب المصرى الحديث . وكان متأثراً أيضاً بما كتبه المنفلوطى . ولذا نجد فى قصصه القصيرة الأولى آثار ذلك كله ؛ ففيها كثير من المعالم الفنية للقصة القصيرة كما عرفت عند كتاب الغرب ، وعند « موباسان » بصفة خاصة . ويبدو ذلك فى واقعيته الصادقة ، واتجاهه إلى الأحداث العادية والمشكلات اليومية ، واهتمامه بالأناس البسطاء . ثم نجد فى قصص محمد تيمور الأولى أيضاً بعض آثار المنفلوطى ، التى تبدو أحياناً فى إدارة الكاتب الحديث حول نفسه ، وكأنه بطل من أبطال القصة ؛ كما تبدو كثيراً فى خلق الأجواء العاطفية ، وإثارة المشاعر الخانية نحو الفقراء والمساكين وضحايا المجتمع على وجه العموم ؛ ثم تبدو أحياناً أخرى فى التقديم للقصة بمقدمة تصور الحالة النفسية للكاتب . والغالب على هذه الحالة أن تكون حالة ضيق أو حزن أو قلق غير معروفة الأسباب من جانب الكاتب ، وإن كانت القصة بعد ذلك تفسر هذه الأسباب أو توحى بها على أقل تقدير .

وأولى قصص محمد تيمور ، وهى قصة « فى القطار » التى نشرها سنة ١٩١٧^(٢) ، والتى تمثل ميلاد القصة القصيرة الفنية فى الأدب المصرى الحديث^(٣) ، تؤكد هذه الحقائق ، كما تؤكد فى الوقت نفسه سيطرة روح الفترة

(١) اقرأ شفاء الروح - الفصل الأول ، ففيه يقرر محمود تيمور أن شقيقه امتدح له « موباسان » غير مرة حين فتن به ، وقرأ مقدمة قصة « ربي لمن خلقت هذا النعيم » لمحمد تيمور فى مجموعة ما تراه العيون ، ففيها يصرح بأنه يقتبس عن « موباسان » .

(٢) نشرت فى مجلة السفور التى كان يصدرها عبد الحميد حمدي من سنة ١٩١٥ إلى سنة ١٩٢٤ .

(٣) هذا ما يراه الأستاذ عباس خضر حسب استقرائه ، وهو ما نطمئن إليه بالنسبة للأدب المصرى على الأقل - أما بالنسبة للأدب العربى الحديث فهامة فقد رأى الدكتور محمد يوسف نجم أن قصة العاقر لميخائيل نعيمة أسبق من محاولات محمد تيمور الأولى ، ويحدد سنة ١٩١٥ تاريخاً لنشر قصة نعيمة . اقرأ : القصة القصيرة فى مصر لعباس خضر ص ١١٤ ، والقصة فى الأدب العربى الحديث للدكتور محمد يوسف نجم ص ٢١٧ .

على هذا النوع الأدبي منذ ميلاده ؛ تلك الروح التي رأيناها توجه كل الأنواع الأدبية إلى نواحي النضال من أجل من أجل حياة مصرية أفضل . وقد كانت القصة القصيرة كسباً لهذا الميدان النضالي وخاصة في الميدان الاجتماعي ؛ لارتباطها بالواقع بحكم طبيعتها الفنية .. وهذه قصة « في القطار » :

« صباح ناصع الجبين يجلي عن القلب الحزين ظلماته ، ويرد للشيخ شبابه . ونسيم عليل ينعش الأفئدة ، ويسرى عن النفس همومها . وفي الحديقة تتمايل الأشجار يمنة ويسرة ، وكأنها ترقص لقدوم الصباح . والناس تسير في الطريق ، وقد دبّت في نفوسهم حرارة العمل . وأنا مكتئب النفس ، أنظر من النافذة لجمال الطبيعة ، وأسأل نفسي عن سر اكتئابها فلا أهندي لشيء . وتناولت ديوان « موسيه » وحاولت القراءة فلم أنجح ، فالتقيت به على الخوان ، وجلست على مقعد واستسلمت للتفكير ، كأنني فريسة بين محالب الدهر .

« مكثت حيناً أفكر ، ثم هضت واقفاً ، وتناولت عصاى وغادرت منزلي ، وسرت وأنا لا أعلم إلى أى مكان تقودنى قدماى ، إلى أن وصلت إلى محطة باب الحديد ، وهناك وقفت مفكراً ، ثم اهتديت للسفر ترريحاً للنفس . وابتعت تذكرة ، وركبت القطار للضيعة ، لأقضى فيها نهاري بأكمله .

« وجلست في إحدى عربات القطار بجوار النافذة ، ولم يكن أحد سواى ، وما لبثت في مكاني حتى سمعت صوت بائع الجرائد يطن في أذنى : (وادى النيل ، الأهرام ، المقطم) فابتعت إحداها وهممت بالقراءة ، وإذا بباب الغرفة قد انفتح ، ودخل شيخ من المعممين ، أسمر اللون طويل القامة نحيف القوام كث اللحية ، له عينان أقفل أجفانها الكسل ، فكأنه لم يستيقظ من نومه بعد . وجلس الأستاذ غير بعيد عني ، وخلع مركوبه الأحمر ، قبل أن يتربع على المقعد ، ثم بصق على الأرض ثلاثاً ، ماسحاً شفثيه بمنديل أحمر ، يصلح أن يكون غطاء لطفل صغير . ثم أخرج من جيبه مسبحة ذات مائة حبة وحبة ، وجعل يردد اسم الله والنبي والصحابه والأولياء

المصالحين ، فحولت نظرى عنه ، فإذا بي أرى فى الغرفة شاباً لا أدرى من أين دخل علينا ، ولعل انشغالى برؤية الأستاذ منعى أن أرى الشاب ساعة دخوله .

« نظرت إلى الفتى ، وتبادر إلى ذهنى أنه طالب ريفى انتهى من تأدية امتحانه ، وهو يعود إلى ضيعته ليقتضى إجازته بين أهله وقومه . نظرت إلى الشاب كما نظر إلى ، ثم أخرج من جيبه رواية من روايات مساهرات الشعب وهم بالقراءة ، بعد أن حول نظره عني وعن الأستاذ . ونظرت إلى الساعة راجياً أن يتحرك القطار قبل أن يوافينا مسافر رابع ، فإذا بأفندى وضاح الطلعة حسن الهندام دخل غرفتنا وهو يتبختر فى مشيته ، ويردد أنشودة طالما سمعتها من باعة الفجل والتمرس . جلس الأفندى وهو يبتسم واضعاً رجلاً على رجل بعد أن أقرأنا السلام ، فرددناه رد الغريب على الغريب .

« وساد السكون فى الغرفة ، والتلميذ يقرأ روايته ، والأستاذ يسبح وهو غائب عن الوجود ، والأفندى ينظر للملابسى طوراً وللمسافرين تارة أخرى ، وأنا أقرأ وادى النيل ، منتظراً أن يتحرك القطار قبل أن يوافينا زائر خامس .

« مكثنا هنيهة لا نتكلم كأننا ننتظر قدوم أحد ، فانفتح باب الغرفة ، ودخل شيخ يبلغ الستين ، أحمر الوجه براق العينين ، يدل لون بشرته على أنه شركسى الأصل . وكان ممسكاً مظلة أكل عليها الدهر وشرب . أما حافة طربوشه فكانت تصل إلى أطراف أذنيه . وجلس أمامى وهو يتفرس فى وجوه رفقاء المسافرين ، كأنه يسألهم : من أين هم قادمون ، وإلى أين هم ذاهبون . ثم سمعنا صفير القطار ينبئ الناس بالمسير . وتحرك القطار بعد قليل ، يقل من فيه إلى حيث هم قاصدون .

« سافر القطار ونحن جلوس لا ننبس بينت شفة ، كأنما على رؤوسنا الطير ، حتى اقترب من محطة شبرا ، فإذا بالشركسى يحملى فى ثم قال موجهاً كلامه إلى :

— هل من أخبار جديدة يا أفندى ؟

٢٠٩

فقلت - وأنا ممسك الجريدة بيدي - ليس في أخبار اليوم ما يستلفت النظر . اللهم إلا خبر وزارة المعارف بتعميم التعليم ومحاربة الأمية .

« ولم يمهلي الرجل أتم كلامي ؛ لأنه اختطف الجريدة من يدي دون أن يستأذني ؛ وابتدأ بقراءة ، ما يقع تحت عينيه . ولم يدهشني ما فعل ؛ لأنني أعلم الناس بحدة الشراكسة . وبعد قليل وصل القطار محطة شبرا . وصعد منها أحد عمد القليوبية ، وهو رجل ضخيم الجثة كبير الشارب أفتس الأنف ، له وجه به أثار الجدرى ، تظهر عليه مظاهر القوة والجهل . جلس العملة بجوارى ، بعد أن قرأ صورة الفاتحة وصلى على النبي . . ثم سار القطار قاصداً قليوب .

« مكث الشركسي قليلاً يقرأ الجريدة . ثم طواها وألقى بها على الأرض وهر يحترق من الألم ، وقال :

- يريدون تعميم التعليم ومحاربة الأمية حتى يرتقى الفلاح إلى مصاف أسياده ، وقد جهلوا أنهم يجنون جنانية كبرى .
فالتقطت الجريدة من الأرض وقلت :

- وأية جنانية ؟

- إنك ما زلت شاباً لا تعرف العلاج الناجع لتربية الفلاح .

- وأى علاج تقصد ؟ وهل من علاج أنجع من التعليم ؟

فقطب الشركسي حاجبيه وقال بلهجة الغاضب :

- هناك علاج آخر . .

- وما هو ؟

فصاح بملء فيه صيحة أفاق لها الأستاذ من نومه وقال :

- السوط . إن السوط لا يكلف الحكومة شيئاً ، أما التعليم فيطلب

أموالاً طائلة . ولا تنس أن الفلاح لا يدعن إلا للضرب ؛ لأنه اعتاده من

المهد إلى اللحد :

« وأردت أن أجيب الشركسي ، ولكن العملة - حفظه الله - كفاني

تطور الأدب الحديث

مثنوة الرد ، فقال للشركسى وهو يبتسم ابتسامة صفراء :
 — صدقت يا بيه صدقت . ولو كنت تسكن الضياع مثلنا ، لقلت أكثر
 من ذلك ، إننا نعاني من الفلاح ما نعاني لنكبح جماحه ، ونمنعه من
 ارتكاب الجرائم .

فنظر إليه الشركسى نظرة ارتياب وقال :

— حضرتكم تسكنون الأرياف ؟

— أنا مولود بها يا بيه .

— ما شاء الله .

« جرى هذا الحديث والأستاذ يغط فى زومه ، والأفندى ذو الهندام الحسن
 ينظر لملايسه ، ثم ينظر لنا ويضحك ، أما التلميذ فكانت على وجهه سيما
 الاشتزاز ولقد هم بالكلام مراراً فلم يمنعه إلا حياؤه وصغر سنه ، ولم أطق
 سكوئاً على ما فاه به الشركسى ، فقلت له :
 — الفلاح يا بيه إنسان مثلنا ، وحرام ألا يحسن الإنسان معاملة أخيه
 الإنسان .

فالتفت إلى العمدة كأتى وجهت الكلام إليه وقال :

أنا أعلم الناس بالفلاح ، ولى الشرف أن أكون عمدة فى بلد به ألف
 رجل ، وإن شئت أن تقف على شئون الفلاح أجيبك . إن الفلاح يا حضرة
 الأفندى لا يفلح معه إلا الضرب ، ولقد صدق البك فيما قال . وأشار إلى
 الشركسى :

— ولا ينبئك مثل خبير .

فاستشاط التلميذ غضباً ولم يطق السكوت ، فقال وهو يرتجف :

— الفلاح يا حضرة العمدة . .

فقاطعه العمدة قائلاً :

— قل يا سعادة البك ؛ لأنى حزت الرتبة الثانية منذ عشرين سنة .

قال التلميذ :

— الفلاح يا حضرة العملة لا يدعن لأوامركم إلا بالضرب لأنكم لم تعودوه غير ذلك ، فلو كنتم أحسنتم صنيعكم معه لكنتم وجدتم فيه أخاً يتكاتف معكم ويعاونكم ، ولكنكم — مع الأسف — أسأتم إليه ، فعمد إلى الإضرار بكم تخلصاً من إساءتكم . وإنه ليدهشني أن تكون فلاحاً وتنحى باللائمة على إخوانك الفلاحين .

فهز العملة رأسه ونظر إلى الشركسي وقال :

— هذه نتائج التعليم .

فقال الشركسي :

— نام وقام فوجد نفسه قائم مقام .

أما الأفندي ذو الهندام الحسن ، فإنه قهقه ضاحكاً وصفق بيديه ، وقال للتلميذ :

— برافو يا أفندي ، برافو ، برافو .

ونظر إليه الشركسي ، وقد انتفخت أوداجه ، وتعسر عليه التنفس وقال :

— ومن تكون أنت ؟

— ابن الحظ والأنس يا أنس .

وقهقه عدة ضحكات متوالية .

« ولم يبق في قوس الشركسي منزع ، فصاح وهو يبصق على الأرض طوراً ، وعلى الأستاذ طوراً ، وعلى حذاء العملة تارة :

— أدبسيس فلاح .

ثم سكت وسكت الحاضرون ، وأوشكت أن تهدأ العاصفة ، لولا أن التفت العملة إلى الأستاذ وقال :

— أنت خير الحاكمين يا سيدنا ، فاحكم لنا في هذه القضية .

فهز الأستاذ رأسه ، وتنحح ، وبصق على الأرض ، وقال :

— وما هي القضية لأحكم فيها بإذن الله جل وعلا .

— هل التعليم أفيد للفلاح أم الضرب ؟

فقال الأستاذ :

— بسم الله الرحمن الرحيم إنا فتحنا لك فتحاً مبيناً . قال النبي عليه الصلاة والسلام : « ولا تعلموا أولاد السفلة العلم » .
وعاد الأستاذ إلى حموله وإطباق أجفانه مستسلماً للذهول ، فضحك التلميذ وهو يقول :

— حرام عليك يا أستاذ . إن بين الغنى والفقر من هو على خلق عظيم ، كما أن بينهم من هو في الدرك الأسفل .
فأفاق الأستاذ من غشيته ، وقال :

— واحسرتاه . إنكم من يوم ما تعلمتم الرطان فسدت عليكم أخلاقكم ، ونسيتم أوامر دينكم ، ومنكم من تبجح وبغى واستكبر وأنكر وجود الخالق .
فصاح الشركى والعمدة (لك الله يا أستاذ) وقال الشركى :
— كان الولد يخاف أن يأكل مع أبيه ، والآن يشتمه ويهم بصفعه .
وقال العمدة :

— كان الولد لا يرى وجه عمته ، والآن يجالس امرأة أخيه .
« ووقف القطار في قلوب ، فقرأت الجميع السلام وغادرتهم ، وسرت في طريقى إلى الضيعة ، وأنا لا أكاد أسمع دوى القطار وصفيره ، وهو يعدو بين المروج الخضراء ؛ لكثرة ما يصيح في أذنى من صدى الحديد ^(١) » .
ويلاحظ على هذه القصة أن المؤلف بدأها بمقدمة في وصف الطبيعة وكآبة النفس برغم مناظر الطبيعة الخلابة . وفي تلك المقدمة يتضح تأثير المنفلوطى . وقد تبدو هذه المقدمة مقحمة أمام النظرة السريعة ، بحيث يُظن أن من الأفضل الاستغناء عنها . ولكن النظرة الفاحصة تؤكد أن هذه المقدمة تخدم بناء القصة وتؤدى وظيفة حيوية فيها ؛ فهي توحى بالمشكلة من أول سطور القصة ، وهى مشكلة الأزمة التى يعانىها الكاتب من جزاء الظلم الاجتماعى الجاثم على صدر الفلاح ، تلك الأزمة التى لا يفرجها ما للطبيعة من جمال وفتنة ، أو هى مشكلة

(١) ما تراه العين لمحمد نيمور ص ٥ وما بعدها .

تكدير الإنسان بظلمة لصفاء الطبيعة وتشويهه بعدوانه لكل ما فيها من بهاء وحسن .

ولكى يقنعنا المؤلف بهذه القضية بأسلوب فني ؛ أطلعنا على موقف لبعض النماذج البشرية ، التي تمثل قطاعات مهمة من قطاعات المجتمع ، واختار عربية القطار مسرحاً لهذا الموقف وما يدور به من حوار وتصرفات لهذه النماذج . فهناك شيخ وشركسى وعمدة وطالب وموظف ، ولكل رأيه فى قضية تعليم الفلاح والاهتمام بأمره ، ولكل أيضاً تصرفاته وسماته . ومن خلال ما يدور بينهم من حديث ، وما يبدو من كل منهم من أفعال ، وما يتسم به من سمات ؛ يصل المؤلف ويصل بنا أيضاً إلى ما يريد أن يقول . فالشركسى فى عنجهيته وكبريائه وأخذه ما ليس له دون أدنى مبادئ اللياقة ؛ إنما هو نموذج الإقطاعيين الغاصبين فى تلك السنين . والشيخ فى غفلته وخموله ، وفى آرائه المتخلفة وأحكامه المناقفة ؛ إنما هو نموذج بعض رجال الدين ، الذين كانوا فى غفلة وتخلف ومداهنة لذوى السلطان فى تلك الأحيان . والعمدة فى جهله وفضاضته وعدوانيته ليس إلا نموذج صنائع الحكام وذبول السلطة الغاشمة فى هذه العهود السود . والأفندى فى سطحيته وسلبيته ليس إلا نموذج الموظفين اللامبالين ، الراضين من الحياة بالمدارة والحفاظ على الراتب الذى يوفر حسن المظهر . أما التلميذ فهو فى رهاقة حسه ، وإيجابيته ، ورفضه وشجاعته ؛ إنما هو نموذج الجيل الجديد ، الذى يعقد عليه الأمل لمصر الناضلة .

ويلاحظ كذلك أن القصة قد أثارت العطف على الفلاحين ، كما حركت السخرية من الإقطاعيين ، وهى فى الوقت نفسه قد نهبت إلى غفلة بعض رجال الدين وخطورة تخلفهم ، وأشارت بأصبع الاتهام إلى رجال الإدارة فى ذلك الحين . وما كانوا يرتكبون من جرائم القسوة والقهر مع أبناء الشعب الكادحين فى الأرض الطيبة .

ويلاحظ بعد ذلك كله ، أن القصة فى جملتها قد جاءت باللغة الفصحى البسيطة ، الحالية من التقعر ومن التنميق الأسلوبى معاً . وقد تخللها بعض ألفاظ

وتعابير من غير الفصحى ، أُلحّت إليها ضرورة رسم بعض الشخصيات بأبعادها ، أو إنطاقها بما يلائمها ؛ مثل : « أدبسيس » التي قالها الشركسى في رده على التلميذ . ومثل : « براؤو » التي قالها الموظف في تعليقه على التلميذ أيضاً . والأولى من مكملات شخصية الشركسى ، والثانية توحى بتعلق الموظف ببعض المظاهر الغربية ، مما يؤكد سطحيته وتفاهته ؛ وكانت هذه إحدى خصائص محمد تيمور اللغوية ، حيث يستعمل أحياناً اللفظة العامة أو الأمية حين لا تسعف الفصحى .

ومعظم القصص الأخرى التي تضمها مجموعة « ما تراه العيون »^(١) تتفق مع هذه القصة في الخطوط الفنية العامة ، وإن خالفتها في بعض التفاصيل . فهي قد سيطرت عليها روح النضال من أجل مجتمع مصرى أفضل . ومن هنا نراها تعالج موضوعات اجتماعية مستنبطة من الحياة اليومية ، وتصور شخصاً من الناس العاديين ، وخاصة من المظلومين طبقياً والمنكوبين اجتماعياً . كما نرى هذه القصص في جملتها تهتم برسم الشخصيات ، وتقديم المضمون من خلال حوار الأبطال وتصرفاتهم ، وما تؤول إليه الأحداث الدائرة بينهم . نرى ذلك في قصة « عطفة المنزل رقم ٢٢ » ، التي تحكى حكاية رجل مستهتر في سلوكه ، مضيق على زوجته ؛ يعربد ما شاء له شيطانه ؛ على حين يحبس زوجته بين جدران البيت ، وهو في ذلك مطمئن إلى أن عرضه مصون ، وخاصة أنه ترك زوجته في حراسة أمه ، وأمه كما يقول لصاحبه : « من النساء اللواتي لا تفلح معهن شدة ولا رجاء » وكان هذا الصاحب رفيقاً للزوج في نزواته ولكنه كان أعزب . وتكذب ظنون الزوج حين يفتح هذا الرفيق الأعزب عينيه مرة على إحدى ضحاياه ، فإذا هي زوجة صديقه المطمئن وهماً إلى أنه أحكم على زوجته الأبواب ، وجعلها في حراسة أمه اليقظة^(١) ! ! .

ونرى ذلك أيضاً في قصة « صفارة العيد » التي نتحدث عن يتيم في يوم عيد ، وهو يصارع الحرمان ويتطلع في لهفة إلى شيء من اللهو وبعض من

(١) اقرأ القصة في : ما تراه العيون ص ١٧ وما بعدها .

السعادة كعقبة الصبية في ذلك اليوم ، ويدخل في معارك مع بعض الصبية المحظوظين السعداء . وبرغم أنه ينتصر عليهم ، يظل عاجزاً عن الانتصار على فقره وحرمانه وتعاسته^(١) .

ومحمد تيمور يميل أحياناً في بعض قصصه إلى تحليل الميول ، والكشف عن الطبائع ، ولمس أغوار النفوس . وأوضح مثال لذلك قصة « كان طفلاً فصار شاباً » . وهي قصة يصور فيها تطور عاطفة مربية إزاء ربيب نشأته ، ويبرز كيف تطورت هذه العاطفة من حب أم لطفل ، إلى عشق امرأة لفتى^(٢) . ولم تكن مجموعة « ما تراه العيون » مؤلفة كلها ؛ بل كان بعضها مقتبساً ، وقد صرح بذلك المؤلف في أمانة . فقصة « ربي لمن خلقت هذا النعيم » قد اقتبس فكرتها من قصة لـ « موباسان » هي « ضوء القمر » . وقد قدم محمد تيمور لتلك القصة حين نشرها بمقدمة صرح فيها بأنه بدل أشخاصها وزمانها ومكانها وموضوعها ، ومصر كل شيء فيها ، حتى لم يبق من الأصل إلا روح الكاتب^(٣) .

وهذه القصة — تحكى بعد التبديل — حكاية رجل غنى أراد أن يزوج ابنته بشاب من طبقته ، لكنها رفضت ، وأصرت على الرفض ، برغم ضغوط الأب وحزن الأم ، ولاذت بالصمت ، ولم تبج بسبب رفضها لهذا الزواج المأمول في نظر الأبوين . وقد أرق الأب ذات ليلة ، فخرج إلى حديقة المنزل ، وراعه منظر القمر وهو يكسب بأشعته الفضية أشجار الحديقة . فثار في نفسه هذا السؤال « ربي لمن خلقت هذا النعيم ؟ » وما انتهى من تساؤله حتى لمح في الحديقة شبحين : فتاة حسناء وفتى وسيماً ، وكان الفتى يقول للفتاة : « أنا مرغم على تركك يا حبيبتي ، وإني أقسم لك أني سأبقى على عهد حبي الطاهر الشريف ، إلى أن يضم عظامي القبر » . وتبين الرجل أن الفتاة ابنته ، وأن الفتى

(١) انظر : ما تراه العيون ص ٤٧ وما بعدها .

(٢) اقرأ القصة في : ما تراه العيون ص ٦٧ وما بعدها .

(٣) اقرأ القصة في : ما تراه العيون ص ٥٧ .

هو حبيبها الذى رفضت زواج المصلحة من أجله ، فثار فى نفس الوالد هذا الجواب : « ربى إنك خلقت هذا النعم للمحبين »^(١) .

هذا وقد اتجه محمد تيمور أيضاً إلى كتابة المقالات والخواطر القصصية ، التى رأينا أصولها من قبل عند المنفلوطى . ولكن محمد تيمور خطا بها هى الأخرى خطوة أفسح ، حتى وصل فى بعضها إلى ما يمكن أن يسمى « اللوحة القصصية » ؛ وذلك لما فيها من تجسيم رائع لمفارقة ، أو رسم جيد لشخصية ، أو تسجيل حىّ لحدث ، أو تحريك درامى لخاطرة . كل ذلك مع البعد عن الخطابية المججلة ، والوعظ المتكلف ، والأسلوب المنمق . وأكثر هذه اللوحات تدور حول مقارنات بين الغنى والفقر ، والقوة والضعف ، والتقدم والتخلف ، وما إلى ذلك من تناقضات تمتلئ بها الحياة التى تزدهم بالمفارقات . ولولا أن المؤلف كان يجعل أساس هذه اللوحات أحداثاً عرضت له أو اتصلت به ، ولولا أنه يعلق عليها بما يريد أن يقدم من عبرة أو نقد أو فكرة لإصلاح - كانت هذه اللوحات أقاصيص من الطراز الجيد^(٢) .

ومن نماذج تلك اللوحات^(٣) : لوحة « لبن بقهوة ولبن بالتراب » التى يقول فيها :

« صباح اليوم ، بعد أن صحت من نومي ولبست ملابسى ، أتتني الخادمة بالفطور لآكل ثم أخرج : ألقى نظرى على الطعام ، فوجدته مختلف الألوان ، من جبن وزيتون وبيض ولبن وقهوة . وكانت لى شهية للأكل فأكلت من الجبن والزيتون والبيض حتى شبع ، ثم نظرت للبن

(١) اقرأ القصة فى : ما تراه العيون ص ٥٧ وما بعدها .

(٢) انظر : عباس خضر - القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠ ص ١٢٤

ويحيى حتى : فجر القصة ص ٦١ .

(٣) جمعت هذه اللوحات تحت عنوان : « خواطر » ونشرت ضمن المجلد الأول من مؤلفات محمد تيمور ، وهو المجلد الذى عنوانه : « ويمض الروح » . ثم نشرت ملحقة بمجموعة قصص « ما تراه العيون » .

والقهوة وقلت لنفسى : (إني أشرب اللبن مع القهوة صباح كل يوم ، وقد شبت من غيره اليوم ، وليس في مقدورى أن أضيف إلى ما في معدتى من اللبن شيئاً) . وقمت لأرتدى ملابسى ، وإذا بي أرى كلبى يبصص لى بذنبه ، فأفرغت ما كان في فنجانى من اللبن في وعاء الكلب وتركته والوعاء .

«ركبت ركاب الرمل حتى الإسكندرية ، وقضيت بعض حوائجى ، ثم أردت الرجوع ، فانتظرت في المحطة قليلاً مترقباً القطار الذى يقبلنى حتى المحطة التى أسكن فيها ، وإذا بي أرى رجلاً يبلغ الخمسين يسير وراءه طفل — ما شككت في أنه ولده — يحمل معه قدراً مملوءاً بسائل لا أعرفه ، وحاولا ركوب قطار كان قد غادر المحطة وابتعد عنها قليلاً . وإذا بالولد يهوى على الأرض ، والأب يهوى فوقه ، ولحسن حظهما لم يصابا بسوء . ولكن القدر قد انكسر وسال ما فيه على الأرض ، وكان لبناً ناصع البياض . فنظر إليه الرجل نظرة ملؤها الأسف ، وكادت الدموع تسيل من عينيه . ثم سار في طريقه مع ابنه ، وكأنه تفاعل شراً مما حدث فعاد من حيث أتى . لم ألبث في طريقى قليلاً حتى رأيت طفلين من أطفال شوارع الإسكندرية يتسابقان لمكان الحادثة ، وكانا لابسين من الملابس مالا يججب من جسدتهما إلا القليل ، عاربي الرأس ، حافبي الأقدام ، تراكم على جبهتهما وملابسهما القاذورات والأوساخ ، تسابقا لمكان الحادثة ، ولما وصلا إليه ركعا على الأرض ولبثا يلحسان اللبن ، وكان لبناً بالتراب لا بالقهوة .

بالله أترفض نفسى في هذا الصباح فنجان لبن بقهوة ، وترضى نفسا هذين الفقيرين لبناً ممزوجاً بالتراب ؟! » (١) .

وهكذا نرى أن أواخر هذه الفترة قد شهدت ميلاد القصة القصيرة كما شهدت ميلاد الرواية الفنية (٢) . وقد جاءت هذه ، ثم تلك ، على

(١) ما تراه العمون (الطبعة الثانية سنة ١٩٢٧) ص ١٢٧ .

(٢) كان ميلادها على يد الدكتور محمد حسين هيكل حين نشر سنة ١٩١٢ .

يدى كاتب من ذوى الثقافة الأجنبية ، ومن المتصلين بالأدب الغربى .
لهذا جاءت فى بنائها الفنى على غط الشكل الأوربى ، وإن لم تخل من
بعض الرواسب العربية .

على أنه يلاحظ أن القصة القصيرة قد تأخر ميلادها عن الرواية الفنية
نحو خمس سنين^(١) . ولعل السبب فى ذلك هو أن ارتباط القصة القصيرة
بالواقعية أشد ، ومعالجتها لأحوال الناس العاديين أكثر ، والتحامها بالروح
القومية أقوى . فكان أن ظهرت مع سنوات غليان المجتمع بالروح القومية ،
والتفاتة بعطف إلى العناصر الكادحة ، وتأمله بمرارة لواقعه المتناقض ؛ وهذه
السنوات هى السنوات التى تمخضت عن ثورة سنة ١٩١٩ ، التى سيشب بعدها
الفن القصصى كله ولا يقف عند مرحلة الميلاد .

٤ - المسرحية وأولى الأدب المسرحى :

تضاعف النشاط المسرحى فى مصر خلال هذه الفترة ، بعد أن ولد المسرح
ونشط فى الفترة السابقة . وكان تضاعف هذا النشاط بسبب قدوم فرقة
شامية جديدة ، هى فرقة أبى خليل القباني^(٢) ؛ فقد قدم على مصر سنة ١٨٨٤
وعمل فى الإسكندرية أولا ، ثم عاد إلى القاهرة وعمل على مسرح « الأوبرا »
وتنقل بعد ذلك بفرقة فى عدد من الأقاليم والعواصم المصرية^(٣) .

وهكذا أصبح فى مصر عدد من الفرق التمثيلية ، كفرقة يوسف الخياط
وفرقة سليمان القرداحى ، وفرقة أبى خليل القباني . وبهذا زاد التنافس بين
تلك الفرق ، وتضاعف النشاط فى مجال المسرح ، فكثرت جمهوره ، وتعدد
الكاتبون له من شاميين ومصريين . وقد كان فى مقدمة هؤلاء الكتاب

(١) ظهرت أول قصة قصيرة فنية على يد محمد تيمور وهى قصة « فى القطار » سنة ١٩١٧ .

ومن قبل ظهرت رواية زينب على يد الدكتور محمد حسين هيكل سنة ١٩١٢ .

(٢) انظر : المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، للدكتور يوسف نجم ص ٦٠ - ٦٨ .

(٣) المصدر السابق ص ١١٥ وما بعدها .

المسرحيين في هذا العهد المبكر ، محمد عثمان جلال^(١) ، الذي ترجم للمسرح ومصر ، كما ألف كذلك بعض الأعمال المسرحية . ومن ترجماته تلك المجموعة التي نشرها سنة ١٨٨٩ باسم « الروايات المفيدة في علم التراجيطة » ، متضمنة ترجمة لثلاث مسرحيات للشاعر الفرنسي الكبير « راسين » هي : « إستر » و « أفغانية » و « إسكندر الأكبر » . ومن تمصيراته تلك المجموعة التي نشرها سنة ١٨٩٣ باسم « الأربع روايات من مختارات التياترات » مشتملة على أربع مسرحيات من ملاهى المسرحى الفرنسي العظيم « مولير » . وتلك المسرحيات هي : « الشيخ متلوف » و « النساء العالمات » و « مدرسة الأزواج » و « مدرسة النساء » . كذلك ألف محمد عثمان جلال مسرحية « الخدمين » التي عالج فيها موضوعاً اجتماعياً ، هو حيل الخدمين . ووسائلهم في السيطرة على الخدم وإفسادهم على خدومهم . وقد كتب تلك المسرحية بالزجل المصرى ، الذي اختاره من قبل لغة لترجماته وتمصيراته^(٢) .

غير أن نجاح القبانى وفرقة لم يقف عند إنعاش النشاط المسرحى ومضاعفة الاهتمام بالمسرح والكتابة له ؛ وإنما تجاوزه إلى شيئين مهمين ؛ وهما توجيه الاهتمام إلى المسرحية التاريخية العربية ، ثم العناية باللغة الفصحى والشعر فى كتابة المسرحية ، فقد كان القبانى يميل إلى المسرحيات المستمدة من التاريخ العربى أولاً ، وكان يفضل للغة الفصحى التي يتخللها الشعر ثانياً . ولما كان يقدم المسرحيات وفيها مشهيات كثيرة تلائم الأذواق فى ذلك الحين ، من أغان

(١) ولد فى إحدى بلدان بنى سويف سنة ١٨٢٨ ، وتدرج فى التعليم من الكتاب إلى تجهيزية قصر العينى إلى مدرسة الألسن ، ثم اشتغل فى سلك القضاء ، فعمل بالمحاكم المختلطة والاستئناف . وتوفى سنة ١٨٩٨ . أقرأ عنه فى : شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ص ١١١ ، وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ٢٢١ ، وفى الأدب الحديث لعمر الدسوقي ج ١ ص ٨٩ وما بعدها ، والفن القصصى لمحمد شوكت ص ٧١ وما بعدها .

(٢) انظر : المسرحية فى الأدب العربى الحديث للدكتور يوسف نجم ص ٢١٨ - ٢٢١ ، ثم ٢٧٣ - ٢٨٨ ثم ٤٣٠ - ٤٣٢ . وانظر : شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ص ١١٧ ، والمسرحية لعمر الدسوقي ص ١٨ ، وفى الأدب الحديث للمؤلف نفسه ج ١ ص ٩١ .

وإنشادات ورقصات^(١) ، فقد كثر الإقبال على مسرحياته ، ونجح هذا الاتجاه الذى وجه إليه المسرحية ، نحو التاريخ العربى أولاً ، ثم نحو اتخاذ الفصحى والشعر لغة للمسرح ثانياً. وبرغم أن الفصحى التى كانت تكتب بها مسرحيات القباني ، قد كانت مفعمة بالمحسنات التى فى مقدمتها السجع ، وبرغم أن الشعر لم يكن ملائماً دائماً للموقف أو مؤدياً وظيفة فى البناء المسرحى ، قد كان هذا الاتجاه متفقاً إلى حد كبير مع الاتجاه الأدبى العام فى ذلك الحين ، هذا الاتجاه الذى عرفنا أنه كان يهتم بالتراث ، ويتمشك بالماضى ، حتى يحاول أن يصطنع فى بعض مجالات الفن القصصى لغة المقامات ، باعتبارها لغة الفن القصصى البارز ، الذى عرف فى عهود الازدهار^(٢) .

ومهما يكن من أمر ، فقد ساعد نجاح مسرح القباني على السير فى اتجاهه ونجويده . كما ساعد على دفع المسرح خطوة إلى الأمام . فقد انفصل إسكندر فرح عن فرقة القباني وألف فرقة سنة ١٨٩١ . واستعان بالشيخ سلامة حجازى^(٣) ، مواصلاً الاتجاه الغنائى ، إلى أن انفصل عنه الشيخ سلامة حجازى سنة ١٩٠٥ ، فاعتمد على المسرحيات غير الغنائية ، واجتذب إلى الكتابة المسرحية طائفة من الأفلام الممتازة ، مثل مطران ونجيب الحداد وفرح أنطون وغيرهم ، ممن ألفوا وترجموا عن الإنجليزية والفرنسية^(٤) .

كذلك واصل الشيخ سلامة حجازى نشاطه المسرحى الغنائى بعد أن استقل وكون له فرقة خاصة ، وعنى عناية بالغة بالملايس والمناظر وروعة

(١) انظر : المسرحية للدكتور يوسف نجم ص ١٢٢ ، والمسرحية لعمر الدسوقي ص ١٨ وما بعدها .

(٢) اقرأ ما كتب عن ذلك الاتجاه فى مبحث النثر فى هذا الفصل ، فقرة ٣ - مقال (أ) - الرواية الاجتماعية المقامية .

(٣) اقرأ عنه فى : المسرحية للدكتور يوسف نجم ص ١٣٥ - ١٤٩ ، والمسرح النثرى للدكتور محمد مندور الحلقة الأولى ص ١٢ .

(٤) المسرحية للدكتور يوسف نجم ص ١٢٥ - ١٣٢ .

العرض ، وأنشأ « دار التمثيل العربي » ، واهتم إلى درجة كبيرة بالروايات التاريخية ، مثل « صلاح الدين » و « زنوبيا » و « غانية الأندلس » . هذا بالإضافة إلى الروايات المترجمة والمؤلفة الأخرى . وقد كان الشيخ سلامة يغنى في مواقف من رواياته ، كما كان يغنى أيضاً بين الفصول ، وكان هذا الغناء من أهم عوامل جذب الجمهور إلى المسرح في تلك الأحيان^(١) .

ثم خطا المسرح المصري أهم خطواته نحو الفن الصحيح ، وذلك حين ألف جورج أبيض^(٢) فرقته المسرحية ، بعد عودته سنة ١٩١٠ من دراسة التمثيل في فرنسا . وقد استهلت هذه الفرقة عملها بتقديم مشهد شعري من تأليف حافظ إبراهيم هو « شهيد بيروت » في مارس سنة ١٩١٢ ، ثم قدمت الفرقة في نفس الشهر مسرحية « أوديب » ثم قدمت « لويس الحادى عشر » ثم « عطيل » . والأولى ترجمة فرح أنطون ، والثانية ترجمة إلياس فياض ، والثالثة ترجمة مطران . وبرغم استهلال جورج أبيض بالمسرحيات المترجمة ، قد اهتم بعد ذلك بالروايات التاريخية العربية ، مثل « صلاح الدين ومملكة أورشليم » و « الحاكم بأمر الله »^(٣) . ومع جورج أبيض وما قدم من روايات على أسلوب مسرحى فنى^(٤) ، يكون المسرح المصري قد جاوز طور النشأة ، وتكون المسرحية الصحيحة قد ظهرت أولياتها ، ويكون الأدب المسرحى في مصر قد رأى النور ، وظهرت نماذج وليدة منه ، وخاصة في أواخر تلك الفترة التى تنتهى بثورة ١٩١٩ .

(١) المصدر السابق ص ١٤٨ - ١٤٩ .

(٢) اقرأ عنه في المصدر السابق ص ١٥٢ - ١٦٥ . وطلّاع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٤٣ وما بعدها .

(٣) المسرحية للدكتور نجم ص ١٥٤ - ١٥٧ .

(٤) انظر : المسرح النثرى للدكتور محمد مندور الحلقة الأولى ص ١٢ - ١٦ ، والمسرحية للدكتور نجم ص ١٥٧ .

(أ) مسرحية المعتمد بن عباد :

ولكن ما هي تلك المسرحيات التي يمكن أن تعتبر أول الأدب المسرحي المصري الحديث . الحق أنه يمكن أن تعتبر مسرحية « المعتمد بن عباد » أول مسرحية تدخل في هذا الباب . وقد ألفها إبراهيم رمزي^(١) سنة ١٨٩٢ معتمداً على فترة تاريخية تنصل بتاريخ العرب في الأندلس ، واختاراً من بين صفحاتها ثلاث حوادث كبيرة . الأولى ما كان بين الملك الأندلسي المعتمد بن عباد ووزيره الشاعر أبي بكر بن عمار ، من صداقة انتهت بعداوة أدت إلى قتل الوزير . والثانية غزو الأذفونش (ألفونسو السادس) لإشبيلية واستنجد الأندلسيين بالمرابطين في شمال أفريقيا ، وحمى يوسف بن تاشفين لنجدة أهل الأندلس ، ثم عودته إلى المغرب وقد طمع في الاستيلاء على تلك البلاد التي استنجدت به . أما الحادثة الثالثة ، فهي ما كان من أمر هذا الجيش الذي خلفه ابن تاشفين في الأندلس ، وما كان من تفويضه للملك المعتمد وأسرته ، ثم نقله إلى سجن أغمات في شمال إفريقيا ، حيث قضى نحبه بعد أن فجّع بوفاة زوجته اعتماد .

والواقع أن تلك المسرحية لم تكن ناضجة ولا قريبة من الناضجة ، وذلك لأن المؤلف قد اقتصر على سرد المعلومات التاريخية عن طريق الحوار ، دون أن يضيف شيئاً أو يحذف شيئاً ، كما تقتضى طبيعة التأليف المسرحي المعتمد على مادة التاريخ . ومن هنا جاءت المسرحية على كثير من التفكك ، وليست فيها مراعاة لإطارى الزمان والمكان المعقولين ، كما أنها لا تعطى تفسيراً مقنعاً لما وراءها من مأس ، ولا هدفاً محدداً لما تعرضه من أحداث . وكل ما في الأمر أنها أشبه بفصول التاريخ التي اتخذت شكل المسرحية ولغة الحوار الدرامي .

(١) اقرأ عنه في : المسرح النثرى للدكتور مندور الحلقة الأولى . وفي : طلائع المسرح العربي

لحمود تيمور ص ٤٧ وما بعدها .

٢٢٣

وقد كتبت تلك المسرحية باللغة الفصحى المسجوعة ، وتخللتها قطع وأبيات من الشعر ، مما أضاف إلى عيوبها السابقة عيباً آخر ، هو عيب اللغة المصنوعة التي لا تلائم الشخصيات وتطور الأحداث وتصور الجو ، بقدر ما ترضى نزعة الالتفات إلى التراث وإرضاء حاجة المشاهدين^(١) .

على أننا إذا تذكرنا أن تلك المسرحية قد كتبت في هذا العهد المبكر ، وتحت تلك الظروف التي عرفناها ، وما كان فيها من عامية وركاكة من جانب ، ومحافظة واهتمام بالفصحى ورعاية للتراث من جانب آخر ، إذا تذكرنا ذلك عطفنا على تلك المحاولة المبكرة واعتبرنا صاحبها رائداً مستحقاً للثناء .

(ب) مسرحية على بك الكبير :

وإذا كانت مسرحية « المعتمد بن عباد » أول الأدب المسرحي النثري ، فإن « على بك الكبير » لأحمد شوقي أول الأدب المسرحي الشعري . وقد ألفها شوقي وهو في باريس سنة ١٨٩٣ ، بعد أن أتيح له أن يتصل بالأدب الفرنسي ويشاهد المسرحيات في العاصمة الفرنسية .

وقد صور شوقي في تلك المسرحية عصر المماليك ، وما فيه من مساوئ سياسية واجتماعية . واختار بطلاً لمسرحيته على بك الكبير ، الذي كان مملوكاً طموحاً ، استقل بمصر عن الأتراك ، وتلقب بلقب سلطان سنة ١٧٦٩ ، ووسع رقعة ملكه بالاستيلاء على اليمن وسجدة ومكة ، ثم غزوة وفابلس والقدس ويافا وصيدا ودمشق . وقد احتال الأتراك لدرء خطر هذا المملوك ، باصطناع مملوك آخر هو محمد أبو الذهب ، الذي كان على بك الكبير قد تبناه من قبل ورباه ، فغدر أبو الذهب بعلى بك الكبير ، بإيعاز من الأتراك ، وما زال به حتى قتله ، وخلفه في الولاية على مصر . وقد رأى المؤلف أن يضيف إلى ذلك الصراع بين على بك الكبير ومحمد أبي الذهب ، قصة غرام بين مملوك ثالث هو

(١) انظر : المسرحية للدكتور يوسف نجم ص ٢٩٨ وما بعدها ، والمسرح النثري

للدكتور مندور الحلقة الأولى ص ٣٠ وما بعدها .

«مراد بك»، وبين «آمال» مملوكة على بك الكبير، التي اتخذها زوجة. وربط شوقي القصتين التاريخية والخيالية؛ فجعل «مراد بك» يساعد «محمد أبا الذهب»، ويتآمر معه لكي يفوز بمحبوبته «آمال» بعد قتل زوجها. ورغبة في تقديم مفاجأة مسرحية، جعل المؤلف «مراد بك» يكتشف في آخر المسرحية أن حبيبته «آمال» إنما هي أخت مجهولة له، والذي يكشف عن هذا السر هو أبوها وأبوه، النحاس مصطفى الياسرجي.

هذا وقد كتب شوقي تلك المسرحية شعراً، ولكنه كان دون شعره الذي عرفناه بعد ذلك، حين عاد إلى كتابة المسرحيات، بعد أن هجرها من أيام كتابة هذه المسرحية إلى سنة ١٩٢٧. وهناك عيب آخر وهو غلبة الشعر الغنائي على الشعر الدرامي فيها. وكان هذا العيب مما وجه إلى شوقي في مسرحياته الأولى، ثم حاول التخلص منه في المسرحيات المتأخرة، كما حاول أن يتخلص منه ومن العيب السابق، حين أعاد كتابة تلك المسرحية سنة ١٩٣٢. وهناك عيب آخر في تلك المسرحية حاول شوقي أن يتلافاه حين أعاد كتابتها؛ وهو بعض زلات يصف فيها الشعب المصري بالضعف والذلة، ليجسم ما أراد من تصوير المماليك بالقوة والعنف.

على أن في تلك المسرحية عيباً أبلغ من كل تلك العيوب، قد حاول شوقي أن يصححه حين أعاد كتابة المسرحية ولكنه لم يوفق تماماً، هذا العيب هو عجز البطل عن كسب عطف المشاهدين، مما يفقد المسرحية عنصر الإثارة وحرارة «الدراما» وقوة الانفعال. وذلك لكون البطل شخصية سيئة لا تجلب العطف؛ لأنها من شخصيات المماليك الغادرين الشريرين^(١). ومع ذلك قد نوفرت للمسرحية عناصر فنية أخرى تجعلها أكثر نجاحاً من المسرحية النثرية التي كتبها إبراهيم رمزي باسم «المعتمد بن عباد». وأهم

(١) انظر: مسرحيات شوقي للدكتور محمد مندور ص ٤٠ وما بعدها، والمسرحية في

شعر شوقي للدكتور محمود شوكت ص ١١٠ - ١١١ والمسرحية للدكتور يوسف نجم ص ٣٠٢

وما بعدها.

تلك العناصر الفنية فى مسرحية شوقى ، هى : الحبكة ، والتعقيد ، والحل ، والتشويق ، والمفاجآت ، وحيوية الحوار إلى حد كبير^(١) . وبرغم ذلك لم تصادف النجاح الذى كان شوقى ينتظره ، ولم ير تشجيعاً يدفعه إلى مواصلة الكتابة للمسرح فى ذلك العهد المبكر ، فأثر الشعر الغنائى . واهتم منه بشعر المدح وما يشبهه من الشعر السياسى والاجتماعى ، الذى يحقق له التفوق بسرعة ويوصله إلى منصب شاعر الأمير ، ثم أمير الشعراء . وظل لا يعاود الكتابة للمسرح إلى سنة ١٩٢٧ ، حين تقدم للوعى الفنى ، وازدهر المسرح المصرى وظهرت فرق تمثيلية جيدة ، فعاد يكتب سلسلة مسرحياته المعروفة ، ثم يعيد مسرحيته الأولى ويحاول تلافى بعض ما كان فيها من عيوب^(٢) .

وهكذا يمكن اعتبار هذين العاملين بداية الأدب المسرحى المصرى .. وقد تبعث هذين العاملين أعمال أخرى لمؤلفين مصريين آخرين ، وهى أعمال تتفاوت فى قربها من المسرحية الفنية الناضجة ، ولكنها جميعاً تشترك فى أنها تمثل الطلائع الأولى لهذا الفن ، كما تشترك فى أنها تمثل روح العصر إلى حد كبير . وهذا يتضح فى اتجاهها إلى التاريخ العربى المجيد واستلهامه أولاً ، ثم فى الاهتمام باللغة الفصحى ومزجها بالشعر ثانياً ، ثم فى التعريض ببعض المفاصل التى جرها الاحتلال ، ويحاول المصريون التخلص منها آخر الأمر . ومن أمثلة ذلك ، مسرحية « فتح الأندلس » لمصطفى كامل ، التى ضمنها بعض الخطب والشعر الحماسى والأناشيد ، وهاجم فيها الطغيان والاحتلال ، متأثراً بموقفه كزعيم لحركة تحررية وطنية^(٣) . ومن أمثلة تلك المسرحيات أيضاً « حياة مهلهل ابن ربيعة » أو حرب البسوس » لمحمد عبد المطلب ومحمد عبد المعطى مرعى ، ثم « حياة امرئ القيس » للمؤلفين نفسيهما . وهاتان المسرحيتان الأخيرتان تقومان تقريباً على سرد التاريخ والقصائد دون إعمال خيال أو تصرف فنى ،

(١) مسرحيات شوقى لمدور الحلقة الأولى ص ٤٧ ، والمسرحية لنجم ص ٣٠٣ .

(٢) مسرحيات شوقى لمدور ص ٤٠ .

(٣) المسرحية ليوسف نجم ص ٣١٠ وما بعدها .

يحول مادة التاريخ إلى عمل مسرحى حى^(١) ؛ فهما دون المسرحيات الأخرى ، ولكنهما تدخلان فى نتاج تلك المرحلة المبكرة ، وتتسمان بالطابع العام ، الذى يستلهم التاريخ ويرعى الفصحى والشعر .

(ج) مسرحية أبطال المنصورة :

ثم تخطو هذه المرحلة البائدة خطوات أفسح ، وتظهر بعض المسرحيات الأدنى إلى النضج ، والى تمثل أحسن ما عرفت تلك الفترة من أدب مسرحى . وتأتى فى مقدمة هذه المسرحيات مسرحية « أبطال المنصورة » التى ألفها إبراهيم رمزي سنة ١٩١٥ ، بعد أن تمكن من فن الأدب المسرحى ، واكتسب فيه ثقافة أجنبية ، هياها له رحلته إلى إنجلترا ، ودراسته فيها للأدب التمثيلى ، واختلافه إلى المسارح الإنجليزية ، أيام ازدهار مسرحيات « إيسن » و « برناردشو »^(٢) .

ومن هنا جاءت مسرحية « أبطال المنصورة » خالية من أهم تلك العيوب التى شابت مسرحيته السابقة « المعتمد بن عباد » ، فقد جاءت مسرحية بعيدة عن أن تكون مجرد سرد للتاريخ ؛ بل فيها من التاريخ فقط ما يخدم الهدف ويلتزم الفن . وفيها من الخيال والإبداع إضافات وتعديلات ، لا تتنافى مع روح التاريخ ولا مع منطق الحياة . وهذه الإضافات والتعديلات تعين فى الوقت نفسه على خلق الحركة الدرامية ، واستخدام عنصر التشويق والمفاجأة ، ثم توفير الصراع الداخلى والخارجى . حتى لقد اعتبر بعض النقاد الكبار هذه المسرحية من أروع ما كتب فى هذا الفن فى الأدب العربى ، بل قال « لعلها تسمو إلى مستوى الأدب الفنى العالمى الرفيع »^(٣) .

وتصور مسرحية « أبطال المنصورة » جانباً من الحروب الصليبية التى

(١) المصدر السابق ص ٣٢١ - ٣٢٥ .

(٢) المسرح النثرى للدكتور محمد مندور الحلقة الأولى ص ٣٥ .

(٣) المصدر السابق .

جرت في مصر ، وانتهت بانتصار أمراثها محسن وأقطاي وبيرس ، على تلك الحملة الفرنسية التي نزلت دمياط بقيادة لويس التاسع ، وانتهت بمعركة المنصورة التي قتل فيها بيبرس أخا الملك لويس . ثم أسر الملك نفسه وسجنه في البيت المعروف ببيت القاضي لقمان في المنصورة ، وأخيراً أطلق الملك الفرنسي بفدية كبيرة بعد أن تعهد ألا يعود إلى مثل تلك الحرب .

وقد طعم المؤلف تلك الأحداث البسيطة بعناصر خيالية لا تتعارض مع روح التاريخ ولا مع منطق الحياة الإنسانية ، فابتكر شخصيات خيالية ، واستخدمها في تحريك الأحداث وإثارة التشويق وإعداد المفاجآت ، وحقق بها عنصراً درامياً هاماً في المسرحية . ومن تلك الشخصيات شخصية هبة الله ، الذي رسمه طبيباً خاصاً للملك الصالح أيوب ولزوجته شجرة الدر ، وجعله يلعب في المسرحية دور الدسيسة على المسلمين . ويرر المؤلف ذلك يجعل أصله فرنسياً ، ولكنه تربي في مصر ، فلم ينس أصله والعمل لمصلحة الفرنسيين ضد من ائتمنوه على أنفسهم . وينتهي أمر هذا الخائن بأن يفضح ، ويقتله بيبرس في نهاية المسرحية .

ولم يفت المؤلف أن يقيم عقدة غرامية خلال تلك الأحداث ، فيجعل بيبرس محباً لصفية أخت شجرة الدر ، ويدخل هبة الله منافساً له في هذا الغرام . ومع أن الهدف الأساسي للمسرحية قد كان لإظهار بطولة المسلمين وسماحتهم في الحروب الصليبية ، وانتصارهم بفضل شجاعتهم دون التجاء إلى الخديعة والغش كما كان يفعل الصليبيون خلال حروبهم مع المسلمين ؛ لم يغفل إبراهيم رمزي جوانب الضعف البشري الطبيعي الذي في نفوس الأبطال المسلمين كبشر . وقد تجلى ذلك في البطل الكبير بيبرس . وذلك حين صوره المؤلف في بعض المواقف محتاجاً إلى العطف ، ظامئاً إلى الحنان كغيره من الرجال . ومن تلك المواقف ، هذا الموقف الذي كان بينه وبين شجرة الدر ، والذي يشكو فيه لوعته لغياب حبيبته صفية ، التي كان قد أخفاها الدسيسة « هبة الله » .. وهذا جزء من الموقف :

شجرة الدر : (بصوت هادئ) يا مرحباً بك يا ركن الدين .

بيبرس : لمثل هذا الصوت فزعت نفسي ، إلى مثل هذا الحنان تطلع قلبي ، إلى مثل هذه النظرة المشفقة ظمأت روعي . املكى عني أساي ، املكى عني دمعة عيني (يضع وجهه بين راحتيه) إني أكاد أجن يا أختاه (تحنقه العبرات) .

شجرة الدر : روح عنك يا ركن الدين ، أتأس من رحمة الله ؟..

بيبرس : آه يا مولائي . لقد بحثت عن صفية في كل مكان ، لكنني لم أوفق إلى خبر عنها . سألت البوادي والقفار ، وفشت الخرائب والديار ، فلم تخرجوا ، ولقد طالما تمثلتها في سفرتي تستصرخ فأصرخ من أعماق قلبي : لبيك .. لبيك .. ثم أنتبه فلا يجيبني إلا الصدى ، حتى تغشاني غاشية جنون ، فأهيم على وجهي في البراري ... ثم أصرخ : .. ها أنذا ، لبيك .. إلى أن أذعرت طير قلبي المسكين بصراخي . وترينني الآن كالطفل ، لا يخفف حزني دمعة أذرفها ، أو أم آوى إليها . إني أكاد أجن ، أجن ، أوأه .. (١)» .

وقد رأى بعض النقاد أن إبراهيم رمزي قد عني في تلك المسرحية بالأسلوب أكثر من عنايته بالمعاني ، وذلك لما يرى من جودة أسلوبه وأناقته . وواضح أن هذا الرأي بعيد عن الدقة ؛ فأسلوب إبراهيم رمزي في مثل هذه المسرحية — برغم جودته والتأنق فيه — أسلوب غزير المعاني نابض بالحركة النفسية والحركة الدرامية . وتلك الأناقة في اللغة قد أضفت على لغة المسرحية جمالا ، دون أن تنال شيئا من طبيعة الحوار الفنية . ولا تزال اللغة الفصحى الجيدة السليكة — حتى اليوم — خير وسيلة للتعبير في المسرحيات التاريخية بنوع خاص (٢) .

(١) المسرح الثرى للدكتور مندور الحلقة الأولى ص ٣٧ - ٤١ .

(٢) المصد السابق ص ٤١ .

هذا وقد كان فرح أنطون - وهو من إخواننا السوريين المتمصرين -
 قد كتب سنة ١٩١٤ مسرحية مشابهة باسم « صلاح الدين ومملكة أورشليم » ،
 قبل أن يكتب إبراهيم رمزي مسرحيته ، مما يحتمل معه أن يكون اللاحق
 قد تأثر بالسابق . ومع إمكان ذلك ، جاءت مسرحية إبراهيم رمزي أرقى من
 الناحية الفنية ؛ وذلك لقرب الأحداث المتخيلة من ممكنات الحياة والتاريخ
 ثم لروعة أسلوب إبراهيم رمزي وغزارته وتركيزه^(١) .

(١) المصدر نفسه ص ٤٣ - ٤٤ .

الفصل الرابع

فترة الصّراع
من أعقاب ثورة ١٩ إلى قيام الحرب العالمية الثانية

١٩٢٢ - ١٩٣٩

دوافع الصراع ومجالاته

١ - بين الروح الوطنية والانحرافات الحزبية :

لقد خرجت مصر من ثورة ١٩١٩ ببعض المكاسب ، وخطت في سبيل حريتها بعض الخطوات . فقد اضطرت بريطانيا إلى إعلان تصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ ، الذي نص على إنهاء الحماية المفروضة على البلاد ، ثم أعلن الاستقلال ، وصدر الدستور ، فسجل أن جميع السلطات مصدرها الأمة ، وقرر أن الحرية الشخصية مكفولة ، وأن حرية الرأي والصحافة مضمونة ، كما قرر حق الأمة في حكم نفسها ، وحقها في أن يكون لها برلمان يمثل إرادتها . ثم أجريت الانتخابات وفاز بالأغلبية حزب الوفد ، الذي كان يمثل العناصر الوطنية حينذاك ، فأُسند إلى رئيسه سعد زغلول تأليف الوزارة . ثم افتتح البرلمان^(١) ، وبدأت البلاد تستشعر الحرية والسيادة ، وتأمل أن تمضي في طريق النصر ، محافظة على حقوقها بالدستور . معلنة إرادتها بالبرلمان ، محققة لتلك الإرادة بالحكومة الوطنية .

غير أن هذا الأمل لم يعيش طويلاً ؛ فقد تأمر القصر والإنجليز على استقلال مصر الوليد ، وعلى دستورهما الذي لم يحف مداده ، وعلى برلمانها الذي لم تطو أعلام الاحتفال به . أما القصر ، فكان يرى أن الدستور منحة منه ، وأن السلطة العليا في البلاد يجب أن تكون له^(٢) . وأما الإنجليز فكانوا يريدون للاستقلال أن يكون شكلاً لا مضموناً ، وللدستور أن يكون ملهاة تحول النضال الوطني ضدهم ، إلى صراع سياسي على الحكم . كما كانوا يريدون من البرلمان أن يخرج سياسيين أمعات ، يربطون بلادهم ببريطانيا رباطاً

(١) اقرأ تفصيل أحداث هذه السنوات في كتاب : « في أعقاب الثورة المصرية » لعبد الرحمن

الرافعي ، ج ١ ص ٣٩ وما بعدها .

(٢) انظر : المصدر السابق ج ٢ ص ٢٣٧ وما بعدها إلى ٢٤٢ .

توثقه جمهرة الأصوات^(١) . وقد ساعد بعض زعماء ثورة ١٩ على نجاح هذه المؤامرة ، وذلك بتعلقهم بالحكم وميلهم إلى السلطة ، وتمكينهم للأهواء الشخصية والمكاسب الذاتية . وقد استغل كل من القصر والإنجليز هذا الضعف في نفوس هؤلاء الزعماء ، فوجهوا ضربات إلى الاستقلال والدستور والحكم الوطنى ، بل إلى هؤلاء الزعماء أنفسهم ؛ حيث ضربوا بعضهم بالبعض ، وأحالوا طاقاتهم الوطنية النضالية ، إلى خصومات حزبية نفعية . وهكذا أصبح القصر والإنجليز والزعامات المنحرفة فى جانب العدوان على الحرية والدستور ، وأصبحت القوى الوطنية - تقودها بعض الزعامات المخلصة - فى جانب الدفاع عن الحرية والدستور ومكاسب ثورة ١٩ على وجه العموم .

وقد سجل تاريخنا الحديث أن القوى الوطنية كانت تتمكن للزعامات المخلصة من السلطة عن طريق الانتخاب والسير على هدى الدستور . وأن القوى العدوانية المتحالفة ضد مكاسب الشعب ، كانت تتمكن للزعامات المنحرفة من السلطة عن طريق الانقلابات والمؤامرات والاعتداء على الدستور . فقد جاءت القوى الوطنية بسعد زغلول إلى الحكم عن طريق الدستور والبرلمان فى أوائل سنة ١٩٢٤ فأطاحت القوى العدوانية بسعد فى أواخر العام نفسه ، وجاءت بزيور ومكنت له عن طريق تعطيل الدستور وحل البرلمان^(٢) . ثم جاءت القوى الوطنية - بعد نضال - بمصطفى النحاس الذى خلف سعداً فى رئاسة الوفد ، وكان يتمتع بتأييد الأغلبية البرلمانية وبمساندة الدستور حين جاءت به إلى الحكم تلك القوى الوطنية سنة ١٩٢٨ . ولكن القوى العدوانية المتحالفة ضد حرية الشعب ودستوره ، قد أطاحت به فى نفس العام ، وجاءت بمحمد محمود عن طريق تعطيل الدستور وحل البرلمان^(٣) . وبعد نضال آخر جاءت القوى الوطنية بمصطفى النحاس للمرة الثانية إلى الحكم

(١) انظر : Allenby in Egypt : Viscount wavelly P. 104.

(٢) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية ج ١ ص ١٣٥ وما بعدها و ١٩٥ وما بعدها .

(٣) انظر : المصدر السابق ج ١ ص ٢٢٩ وما بعدها وج ٢ ص ١١ ، ٥٢ .

في أول سنة ١٩٣٠ ، وكان ذلك عن طريق الانتخابات ورعاية نصوص الدستور ؛ ولكن قوى العدوان ما لبثت أن أطاحت به وجاءت بصدق بعد شهر من نفس العام . وكان هذا الانقلاب — كمثل الانقلابات السابقة — عن طريق تعطيل البرلمان والعبث بالدستور . بل إن هذا الانقلاب قد أضاف إلى التآمر العدواني تزيف دستور خادع يسلب الأمة حقوقها ، ويضع مقدراتها في قبضة القصر ، كما أضاف إلى ذلك تشكيل برلمان شائه يزور إرادة الشعب ويحل محلها إرادة خصوم الشعب^(١). وبعد نضال أطول وجهاد أشق أتت القوى الوطنية بمصطفى النحاس إلى وزارته الثالثة في مايو سنة ١٩٣٦ ، وكان ذلك — كما حدث دائماً — عن طريق الانتخابات ورعاية الدستور . غير أن قوى العدوان أطاحت به في العام التالي ، وجاءت بمحمد محمود عن الطريق الذي سلكته دائماً تلك القوى العدوانية ، وهو طريق العبث بإرادة الشعب الممثلة في برلمانه ، والزراية بحقوقه المسطرة في دستوره^(٢) .

هذا ، وقد نجحت قوى العدوان أخيراً في تحويل البقية الباقية من الزعامات الوطنية ، التي كانت تتصدر النضال الوطني في تلك السنين ، فانحرفت عن الطريق القويم ، وتورطت في مهادنة القصر ، وفي الاستسلام للإنجليز ، هذا الاستسلام الذي أكدته معاهدة ٣٦ ، التي أبرمت بين مصر وبريطانيا ، واشترك في توقيعها عن مصر جبهة تضم ممثلين لكل الأحزاب السياسية العاملة في ذلك الوقت . فقد كانت تلك المعاهدة تحمل في طياتها خديعة كبرى ، حيث نصت في مقدمتها على الاستقلال ، ثم حوت في صلبها كل ما يسلب هذا الاستقلال^(٣) .

كذلك تورطت البقية الباقية من الزعامات الوطنية في مصادرة الحريات

(١) انظر : في أعقاب الثورة المصرية ج ٢ ص ٥٣ - ١٥٢ .

(٢) انظر : في أعقاب الثورة المصرية ج ٢ ص ١٥٤ - ٢١٨ وج ٣ ص ١٠ - ٥٩ .

(٣) انظر : في أعقاب الثورة المصرية ج ٣ ص ١٨ - ٣١ .

والإغداق على المحاسيب ، واتخاذ التأييد الشعبي - أو الأغلبية البرلمانية - مسوغاً لدكتاتورية حزبية ، تعمل من أجل تأكيد سلطانها ونفع أنصارها ، وإن كان ذلك على حساب الوطن والمواطنين .

ويُرى هذا الانحراف بصورة واضحة ، في مسلك مصطفى النحاس ، منذ وزارته التي جاءت سنة ١٩٣٦ ؛ حيث مكن بما تورط فيه من انحرافات ، لنجاح المؤامرة التي طوحت بوزارته ، وجاءت بوزارة محمد محمود في أواخر سنة ١٩٣٧^(١) .

كذلك يرى هذا الانحراف بصورة أوضح في مسلك مصطفى النحاس أيام وزارته التي أُلْفَها بأمر الإنجليز في فبراير سنة ١٩٤٢ ، خلال الحرب العالمية الثانية ؛ ففي خلال حكم هذه الوزارة ، اتضحت التبعية للاحتلال كما لم تتضح من قبل . واتخذت مساندة الإنجليز وسياسة لقهر الخصوم السياسيين ، حتى أصدقاء الأمس الذين جروا فقط على النقد أو المخالفة في الرأي^(٢) .

ومن هنا تفككت القوى الشعبية ، وانحرف زعمائها ، وأصبح حزب الوفد - الذي كان في أول عهده يمثل القيادة الوطنية المخلصة - يمثل دكتاتورية حزبية لا تقل ضرراً عن أحزاب الأقلية . بل إن انحرافات هذا الحزب ولدت منه أحزاباً أخرى ، أضافت إلى الصراع الحزبي الممزق عناصر جديدة ، تلقى الوقود في اللهب .

فقد بدأت الحياة الحزبية في الفترة السابقة بحزب الأمة والحزب الوطني^(٣) ،

(١) انظر : المصدر السابق ج ٣ ص ٤٤ وما بعدها .

(٢) انظر : المصدر السابق ج ٣ ص ١٠١ - ١٠٨ و ١١٣ - ١٢٠ .

(٣) أُلْفَ حزب الأمة بصفة رسمية في ٢١ سبتمبر سنة ١٩٠٧ (انظر مذكراتي في نصف قرن حمد شفيق ج ٢ ص ١٢٩) .

وألّف الحزب الوطني بصفة رسمية في ٢٧ ديسمبر سنة ١٩٠٧ . وقد كان اسم الحزب الوطني يطلق أية جهاد مصطفى كامل ، على جماعة الوطنيين الذين ينادون بالاستقلال والحرية (انظر : مصطفى عبد الرحمن الرافعي ص ٢٢٥ و ٢٦٠) .

أما في هذه الفترة، فقد تحول حزب الأمة أولاً إلى حزب الوفد^(١)، ثم انفصل المختلفون مع سعد - وأكثرهم من رجالات حزب الأمة السابق - وألفوا حزب الأحرار الدستوريين^(٢). رمضى الصراع بين الوفد والأحرار حيناً إلى أن انفصل عن الوفد جماعة وألفوا الهيئة السعدية^(٣)، ثم انفصل آخرون وألفوا الكتلة الوفدية^(٤). كل هذا بالإضافة إلى تلك الأحزاب التي كانت تظهر أشبه بعمليات الإجهاض غير المشروع، كحزب الاتحاد الذي افتعل لتأييد زيور^(٥)، وحزب الشعب الذي اصطنع لمساندة صدقي^(٦).

وهكذا طبعت تلك الفترة من الناحية السياسية بطابع الصراع، الذي يمثل تحالف قوى القصر والإنجليز والمستورزين طرفه العدواني، وتمثل القوى الوطنية طرفه المناضل. وبرغم تفوق قوى العدوان ونجاحها حتى في الانحراف بالبقية الباقية القليلة المخلصة من الزعامات الوطنية، قد تجلت مقاومة الشعب

(١) تألفت الوفد أول ما تألفت في ١٣ نوفمبر سنة ١٩١٨، وكان أبرز أعضائه من أبناء حزب الأمة (انظر: ثورة سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعي ج ١ ص ٧٥).

(٢) تألفت حزب الأحرار في ٣٠ أكتوبر سنة ١٩٢٢، وكان رئيسه أولاً عدلي، ثم عبد العزيز فهمي، ثم محمد محمود (انظر: في أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعي ج ١ ص ٦٨).

(٣) فصل محمود فهمي النقراشي من الوفد في سبتمبر سنة ١٩٣٧ لمعارضته، ثم فصل أحمد ماهر في يناير سنة ١٩٣٨ لتضامنه مع النقراشي، ولأنه حين كان رئيساً لمجلس النواب أمر بعدم المناقشة في مرسوم تأليف وزارة محمد محمود ورسوم تأجيل البرلمان، وكان هذان الرجلان دعائمي الهيئة السعدية. (انظر: في أعقاب الثورة المصرية ج ٣ ص ٥٠ وما بعدها ص ٥٨).

(٤) فصل مكرم عبيد من الوفد في مايو سنة ١٩٤٢ لعدم موافقته على استثناءات معينة، فألف ما سمي بالكتلة الوفدية (انظر: في أعقاب الثورة المصرية ج ٣ ص ١١٨ وما بعدها).

(٥) انظر: في أعقاب الثورة المصرية ج ١ ص ٢١٢. فقد كان تأسيس هذا الحزب في

يناير سنة ١٩٢٥.

(٦) انظر: في أعقاب الثورة المصرية ج ٢ ص ٢٤٢. وقد كان تأسيس هذا الحزب في نوفمبر

سنة ١٩٣٠.

نفسه في كثير من المواقف المشرفة ، التي تشهد بأنه لا يمكن أن يقهر مهما كانت قوى الشر التي تحاربه ، أو تحاول تعويق خطاه على طريق النصر . فقد تقابل ممثلو الأمة قرارات حل البرلمان في عهود الانقلاب الدستوري ، وسد مداخل دار النيابة بالجنود المدججين بالسلاح ؛ قابلوا ذلك بالتحدي والاجتماع على شكل برلمان في أماكن أخرى . ثم اتخذوا قرارات جريئة تدين الحكومات الانقلابية بالاعتداء على الدستور والحريات . حدث ذلك في عهد زيور^(١) ، كما حدث في عهد محمد محمود^(٢) ، كما حدث في عهد صدقي^(٣) .

كذلك قابل كتاب الأمة ومفكروها إجراءات المصادرة وكبت الحريات ، بالصيحات الحرة والكتابات الجريئة ، التي دفعت بعدد منهم إلى السجن ، كما حدث للأستاذ العقاد ، حين هاجم فؤاداً الملك الطاغية تحت قبة البرلمان^(٤) . بل إن كثيرين من أبناء الشعب قد قابلوا القهر بالتمرد ، والعدوان بالثورة ، وعرضوا أجسادهم لسياط العذاب ، بل فتحوا صدورهم لرصاص القتل^(٥) . وتاريخ مصر الحديث مزدان بكثير من أسماء هؤلاء الأبطال الذين سقطوا في سبيل الحرية . وفي مقدمة هؤلاء تأتي أسماء شهداء سنة ١٩٣٥ : عبد الحكيم الجراحى طالب الآداب ، وعبد المجيد مرسي طالب الزراعة ،

(١) انظر : في أعقاب الثورة المصرية ج ١ ص ٢٣٦ وما بعدها .

(٢) انظر : في أعقاب الثورة المصرية ج ٢ ص ٦١ وما بعدها .

(٣) انظر : في أعقاب الثورة المصرية : ج ٢ ص ١١٨ وما بعدها .

(٤) كان صدق قد تولى الحكم ١٩٣٠ وأصبح من المتوقع — كما هي العادة — حل البرلمان وتعطيل الدستور ، فاجتمع البرلمان اجتماعاً خاصاً للنظر فيما يراد بدستور البلاد ، ونوقش الموضوع ، ووقف العقاد خطيباً ، فكان ما قاله : « إن الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس يخون الدستور أو يعتدي عليه » ، وكان من الواضح أن المقصود هو الملك فؤاد ، فدبر للعقاد قضية عيب في الذات الملكية ، وسُهم عليه بالسجن سبعة أشهر (انظر : — العقاد — دراسة وتحية ص ٦٤ — ٦٥) .

(٥) انظر : في أعقاب الثورة المصرية ج ٢ ص ١١٩ وما بعدها وص ٥٠ وما بعدها ، وص ١٧٤ وما بعدها .

وعلى عفيفي طالب دار العلوم^(١) .
وبرغم أن قوى العدوان المتحالفة ضد مكاسب الشعب قد حولت
الاستقلال إلى لفظ بلا معنى ، وجعلت من الحرية شهيداً تمزقه الحروب ،
وأحالت النضال الوطني إلى صراع حزبي ، وخلقت من الدستور ملهاة يعبث
بها القصر والمستوزرون ، ومن البرلمان والحكومة مطمعا يهرول نحوه هوة
السلطة ومحترفو الحكم ؛ برغم ذلك كله قد التمتعت في تلك الفترة إشراقات
كانت ذات أثر بالغ في حياة مصر الاجتماعية والفكرية والأدبية . فقد بقيت
الروح الوطنية حية نامية مناضلة، تتطلع إلى غد أكثر إشراقاً ، وتبحث عن
زعيم أعظم قدرة وأنفذ بصيرة ، كما أصبح الناس أشد تعلقاً بالحرية التي
كسبوها بدمائهم ، وحاولوا جاهدين ممارستها وتأكيدها في حياتهم ، مما
جعل من تلك الفترة خطوة واسعة على طريق النصر .

٢ - بين نشوة النصر ومرارة النكسة :

كان لثورة ١٩١٩ مشاركة كل الطوائف الشعبية فيها ، ثم انتهائها
ببعض المكاسب، أثر واضح في الشعور بالثقة عند أبناء الشعب ، الذين
حملوا عبء النضال ثم استشعروا حلاوة النصر ، بعد أن ذاقوا ويلات
الحرب ، ومن قبلها آثام الاحتلال
وقد تحسنت الأحوال الاقتصادية في أوائل تلك الفترة بعض الشيء ،
حيث استشعر الناس الاستقرار والأمن ، بعد معاناة القلق والخوف ، وحيث
أنشئت بعض المؤسسات الاقتصادية كبنك مصر وبنك التسليف . فقد أدى
بدء الالتفات إلى الصناعة مع شركات بنك مصر ، إلى إتاحة الفرصة لطائفة
من الأيدي العاملة ، على حين أنقلد بنك التسليف كثيرين من الفلاحين ،
من أيدي المستغلين والمرايين^(٢) .

(١) انظر : في أعقاب الثورة المصرية ج ٢ ص ٢٠١ وما بعدها .

(٢) انظر : تاريخ مصر الاقتصادي والمالي في العصر الحديث للكتور أمين مصطفى عفيفي
عبد الله ص ٥٠٣ وما بعدها .

وقد أسهمت تلك العوامل في نمو القوى الشعبية ، التي أحست كيانها وأدركت دورها ، وفرضت وجودها على القوى المتصارعة التي اضطرت إلى أن تحس هذا الكيان وتدرك هذا الدور .

غير أن هذه القوى الشعبية لم تستطع برغم ذلك أن تتصدر ، وهذا لعدم إمكانيتها المادية ، ولعدم اكتمال قوتها إلى الحد الذي يتيح لها تولي القيادة . فقد كانت السيطرة لا تزال في أيدي الإقطاعيين ، الذين كانوا يلقبون بأصحاب المصالح الحقيقية^(١) ، والذين كانوا يتولون الزعامة السياسية ويضمون إلى جانبهم من يتولون الزعامة الفكرية^(٢) ، الأمر الذي أعطاهم مزيداً من القوة ، بل مزيداً من السيطرة ، فجعل منهم أكثر الحكومات والبرلمانات ، وأهم السلطات التي تتصدر طبقات الشعب .

ولقد كان من أسباب بقاء الإقطاعيين مسيطرين على النفوذ والتصدر ، أن ثورة ١٩ لم تلتفت إلى التغير الاجتماعي في حياة المصريين ، أو بتعبير أدق ، لم يلفت زعماء تلك الثورة إلى أن يعملوا منها ثورة اجتماعية واقتصادية^(٣) ، ولم يتجاوزوا بها هذا المجال السياسي الضيق ، والذي انتهى ببعض المكاسب التي تنازع عليها هؤلاء الزعماء . فقد ظلت الزراعة هي عماد الاقتصاد المصري وبقيت معظم الأراضي الزراعية التي هي عماد هذا الاقتصاد ، في أيدي الإقطاعيين . وقد سبب هذا الوضع كثيراً من الأضرار الاقتصادية والاجتماعية زيادة على الأضرار السياسية . فبالإضافة إلى سيطرة طائفة قليلة من الطوائف وتحكمها في مصائر البلاد ، كان من أهم الأضرار استغلال الاستعمار لهذا الوضع لصالحه ، وذلك بالضغط على السياسة المصرية وتوجيهها إلى حيث يشاء . فقد تبع بقاء مصر بلداً زراعياً ، الاهتمام بالقطن كمصدر أول لثروة البلاد ،

(١) انظر : الجريدة عدد ٢٣ مارس سنة ١٩٠٧ وعدد ١٣ يولية سنة ١٩٠٧ .

(٢) كان حزب الأمة يستكتب الدكتور محمد حسين هيكل والدكتور طه حسين ، كما كان حزب الوفد يستكتب الأستاذ عباس العقاد ، والأستاذ سلامة موسى .

(٣) انظر : الميثاق الوطني ص ٢٦ - ٢٧ .

وتبع ذلك اعتبار بريطانيا نفسها المستورد الوحيد لهذا القطن ، وتبع ذلك الاعتبار تحكمها في ثمنه ، أى تحكمها في مصدر الثورة المصرية الأول . ومن هنا كان التخلف الاقتصادى الذى بلغ حد الأزمة في عهد صدق (من سنة ٣٠ إلى ٣٤) تلك الأزمة التى عانى منها الشعب كثيراً من العسر والضيق والتأزم^(١) .

لكن برغم عدم تصدر القوى الشعبية ، وبقاء الصدارة لطبقة الإقطاعيين ؛ قد كان لنمو القوى الشعبية أثر واضح في حياة تلك الفترة ، وبخاصة من الناحية الأدبية ، وسوف نرى في مجال الأدب ، كيف عنيت فنون بهذه الطبقة فاستلهمت جوانب من حياتها ، وصورت بعض شخصياتها ، وعالجت كثيراً من مشكلاتها .

هذا ولقد كان من أهم مظاهر الحياة الاجتماعية في تلك الفترة ، استقرار تجربة تحرر المرأة ، ومشاركتها في كثير من المجالات السياسية والفكرية والاجتماعية . فبعد أن كان قاسم أمين في الفترة السابقة ينادى للمرأة بالسفور ويرى الكثير من المعارضة بل المعادة ، نرى المرأة في هذه الفترة قد خرجت إلى كل مجالات الحياة وشاركت الرجل في تلك المجالات مشاركة توشك أن تكون تامة . وكانت ثورة ١٩ قد ساعدت على هذه الدفعة ، حيث شجعت المرأة على الإسهام في الحياة السياسية ، حين خرجت أول مظاهرة نسوية سنة ١٩١٩ تطالب بالاستقلال وتحقيق مطالب البلاد^(٢) ، ثم تبع ذلك تأليف لجنة مركزية للسيدات الوفديات سنة ٢٢ ، شاركت في حركة المقاطعة التى نظمها الوفد ضد الإنجليز ، على أثر اعتقال سعد للمرة الثانية^(٣) . ثم دخلت المرأة الجامعة وواصلت مشاركتها في الحياة العلمية^(٤) . كذلك ألقت الجمعيات

(١) انظر : في أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعى ج ٢ ص ١٦٣ ، وما بعدها .

(٢) انظر : ثورة سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعى ج ١ ص ١٣٧ - ١٤٠ .

(٣) انظر : حوليات مصر السياسية لأحمد شفيق - المقدمة ج ٢ ص ٣٦٥ - ٣٦٧ .

(٤) دخلت المرأة الجامعة لأول مرة سنة ١٩٢٩ (انظر تقويم جامعة القاهرة الصادر

سنة ١٩٥٧ ص ٣٨٦) .

النسوية ، ومضت تسهم بشكل واضح في الحياة الاجتماعية .
فإذا جاوزنا الجوانب الاقتصادية والاجتماعية لتلك الفترة ، إلى تلبس الجوانب النفسية ، أو التعرف على « سيكلوجية » المجتمع حينذاك ؛ رأينا أن النفسية الاجتماعية كانت — في أوائل ذلك العهد — مزيجاً من الشعور باستقلال الشخصية المصرية ، والإحساس بالحرية الفردية ، ثم من روح الثورة والرغبة في التغيير . وقد وصل الشعور بالاستقلال والحرية عند البعض إلى حد الغرور الذاتي أو الفردية الجامحة^(١) . كما بلغ الإحساس بروح الثورة والرغبة في التغيير عند بعض آخر ، إلى درجة التمرد أو التخبط أو الهدم في بعض الأحيان^(٢) .

أما بعد سنوات من ذلك العهد ، وبالأخص بعد انتصاح انحراف الزعامات ، واقتضاح حيل الاستعمار ، وانكشاف تأمر القصر ؛ وبعد تحول الاستقلال إلى حماية مقنعة ، والدستور إلى خديعة يتلهى بها المستوزرون ؛ وبعد التكنيل بكثير من المواطنين ، والضغط على الحريات والانتكاس بمكاسب الشعب — بعد أن كان ذلك ، قد تحول البعض إلى الشعور بالمرارة والإحساس بخيبة الأمل ، مما أدى بطائفة إلى الانطواء على النفس ، أو العكوف على الذات ، أو الانعزال عن قضايا المجتمع^(٣) . على أن نفرأ من هؤلاء كان يستسلم في انطوائه وعزلته إلى الحزن واجترار الشكاية والألم^(٤) . على حين كان يستعويض نفر آخر بالألوان من المسكنات أو الملهيات ؛ فيعيش على فلسفة استمتاعية ، تلهى ذاته ، وتزيد الهوة بينه وبين قضايا

(١) كان من مظاهر هذا الشعور عند البعض ، الدعوة إلى الانفصال عن آسيا وأفريقيا . بل الانفصال عن الماضي الإسلامي ، كما نرى في بعض كتب سلامة موسى حينذاك .

(٢) كان من آثار هذا الإحساس عند البعض ، الدعوة إلى التفرغ حيناً وإلى الفرعونية حيناً ، وإلى العامة حيناً آخر . كما نرى في بعض ما كتب حينذاك بأقلام هيكل عن الفرعونية وطه حسين عن التفرغ ، وسلامة موسى عن العامة .

(٣) وقد عبر عن هذا الشعراء الابتداعيين الذين انضم كثير منهم إلى جماعة « أبولو » .

(٤) من أمثال الشاعر المهجري المتوفى في ديسمبر سنة ١٩٣٨ .

٢٤٣

أمته^(١). وسوف نرى حين نتحدث عن الأدب ، كيف كان مرد الاتجاهات الأدبية المختلفة إلى هذه الأنماط من المشاعر والأحاسيس ، بل كيف تشكل النتاج الأدبي عموماً بهذا الطابع الاجتماعي وما حدد معمله من أبعاد .

٣ — نمو الحياة الثقافية :

نمت الحياة الثقافية في مصر بعد ثورة ١٩ ، وكان هذا النمو نتيجة لعوامل عديدة . ومن أهم تلك العوامل : تدعيم الجامعة ، واتصاح شخصيتها ، بعودة طلائع بعثاتها إلى الوطن ، وإسهام هذه الطلائع بنشاط واضح في الحياة الثقافية ، وكان من ألمع هؤلاء ، الدكتور طه حسين ، والدكتور أحمد ضيف ، والدكتور علي العناني^(٢) . كما كان من أسباب تدعيم الجامعة

(١) من أمثال الشاعر على محمود طه المتوفى سنة ١٩٤٩ .

(٢) عاد طه حسين من بعثته في فرنسا سنة ١٩١٩ . وعاد أحمد ضيف سنة ١٩١٨ وعاد علي

العناني سنة ١٩٢١ .

وقد ولد طه حسين في عزبة الكيلو (على بعد كيلو من مغاغة مركز المنيا) ، وذلك سنة ١٨٨٩ ، وتلقى دروسه الأولى في كتاب القرية بمغاغة ، ثم انتقل إلى القاهرة ليدرس في الأزهر سنة ١٩٠٢ . وحين أنشئت الجامعة الأهلية أخذ يتردد عليها من سنة ١٩٠٨ ، ثم تفرغ لها حين أسقط في العالمية سنة ١٩١٢ . ونال الدكتوراه من الجامعة سنة ١٩١٤ على بحثه : « ذكرى أبي العلاء » . ثم أوفد في بعثة في نفس العام إلى فرنسا فدرس نحو عام في مونبيلييه ، ثم عاد إلى مصر لعجز ميزانية الجامعة سنة ١٩١٥ . ثم سافر في أواخر هذا العام إلى باريس بعد إصلاح شؤون الجامعة ، وظل بها حتى سنة ١٩١٩ . وكان قد نال الدكتوراه سنة ١٩١٨ على بحثه « فلسفة ابن خلدون » ، ثم دبلوم الدراسات العليا في التاريخ القديم سنة ١٩١٩ ، ثم عاد إلى مصر ، فعمل مدرساً للتاريخ القديم بالجامعة القديمة ، ثم أستاذاً للأدب العربي حين ضمت الجامعة إلى الحكومة سنة ٢٥٠ ، ثم انتخب عميداً للأدب سنة ١٩٣٠ ، ثم أخرج من الجامعة في عهد صدق سنة ١٩٣٢ ، ثم أعيد إلى الجامعة سنة ١٩٣٦ ، ثم انتخب عميداً سنة ١٩٣٨ ، ثم عين مستشاراً فنياً لوزارة المعارف ، ثم مديراً لجامعة الاسكندرية في وزارة الوفد سنة ١٩٤٢ ، ثم أحيل إلى التقاعد سنة ١٩٤٤ ، ثم عاد وزيراً للمعارف في وزارة الوفد سنة ١٩٥٠ . ونال جائزة الدولة التقديرية سنة ١٩٦١ . وخلف بعد ذلك لطفى السيد في رئاسة =

واتضح شخصيتها وضعها تحت إشراف الدولة سنة ١٩٢٥ ، وضم مدارس الحقوق والطب والعلوم إليها ، ثم تتابع^(١) الكليات الأخرى إلى حرمها بعد ذلك ، حتى تمت جامعة مكتملة^(٢) .

كذلك كان من مظاهر نمو الحياة الثقافية في مصر خلال تلك الفترة ، إصلاح الأزهر وإنشاء كلياته المتخصصة^(٣) . كما كان من مظاهر نمو الحياة الثقافية أيضاً توسع الدولة في التعليم نسبياً ، وبخاصة في مجال التعليم العام . ثم ازدياد الاهتمام بتعليم المرأة ، وإيفاد كثير من البعثات^(٤) ، التي لم تقتصر على الجانب الحكومي ، بل تعدته إلى الهيئات والمؤسسات ، التي يأتي

«المجمع للفوى» . (اقرأ عنه في : « طه حسين الكاتب والشاعر » لمحمد الحيد كيلاني) ، « بيع طه حسين » لسامي كيلاني و « الهلال » عدد أول فبراير سنة ١٩٦٦) .

واقراً عنه في : Studies on the Civilization of Islam: Gibb·PP. 275-279 .

أما أحمد ضيف فقد ولد سنة ١٨٨٠ ، وتخرج في دار العلوم سنة ١٩٠٩ ، وأرسلته الجامعة في بعثة إلى فرنسا فحصل على الدكتوراه سنة ١٩١٧ ، وعاد في أوائل سنة ١٩١٨ ، فعمل في الجامعة ، إلى أن نقل منها سنة ١٩٢٥ إلى المعلمين العليا ، ثم عاد إلى دار العلوم سنة ١٩٣٢ ، وما زال بها حتى صار وكيلها سنة ١٩٣٨ . ثم أحيل إلى المعاش سنة ١٩٤٠ ، فعمل في كلية الآداب حتى توفي سنة ١٩٤٥ ، (اقرأ عنه في : « تقويم دارالعلوم » لمحمد عبد الجواد ص ١٦٤ وما بعدها) .

أما علي العناني فقد ولد سنة ١٨٨١ ، وتخرج في دار العلوم سنة ١٩١٠ ، وأرسلته الجامعة في بعثة إلى ألمانيا ، وحصل على الدكتوراه سنة ١٧ ، وقضى فترة بتركيا ، ورجع إلى مصر نحو سنة ١٩٢١ ، وعين مدرساً بالجامعة ، ثم نقل منها سنة ٢٥ إلى المعلمين العليا ، ثم إلى دار العلوم ، ثم إلى وزارة المعارف ليعمل مفتشاً . وتوفي سنة ١٩٤٣ (اقرأ عنه في : « تقويم دارالعلوم » ص ٢٢١ وما بعدها) .

(١) انظر : في أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعي ج ٢ ص ٢١ - ٢٢ ، وانظر :

محمد فريد للمؤلف نفسه ص ٣٧٧ .

(٢) انظر : تقويم جامعة القاهرة الصادر سنة ١٩٥٧ ص ١ - ٤ .

(٣) انظر : الأزهر - تاريخه وتطوره - ص ٢٦٥ وما بعدها .

(٤) انظر : تاريخ البعثات الحكومية لمحمد فؤاد شاكر (مكتوب على الآلة الكاتبة بمكتبة

وزارة التربية برقم ١٢٠٨) .

٢٤٥

في مقدمتها بنك مصر ؛ حيث أوفد طائفة من أبناء الأمة للتخصص في فنون مختلفة ، لينتفع بهم في مجالات الصناعة التي احتضنتها شركات البنك حينذاك^(١) .

على أن هناك أجهزة أخرى غير هذه الأجهزة التعليمية الرسمية ، وغير الرسمية قد أسهمت بشكل واضح في النمو الثقافي الذي شهدته البلاد في تلك السنين .

وقد كانت الصحافة أهم تلك الأجهزة ؛ فقد استيعب الصراع الحزبي الذي كان سمة السياسية في تلك الفترة ، أن أنشأ كل حزب صحيفة أو أكثر . وكان هذا أساساً لخدمة أغراض الحزب . ولكن روى أن ملء الصحف بحديث السياسة وحدها لا يلفت أنظار القراء ، ولا يجلب كثيراً من الأنصار ، ومن هنا اهتمت الصحف الحزبية بالنواحي الثقافية التي لا صلة لها بالسياسة ، وكان لتلك الصحف كُتاب ، هم أساساً من الرواد الثقافيين ، لا من الزعماء السياسيين . وهكذا كان لحزب الوفد من الصحف : « البلاغ » و « كوكب الشرق » و « البلاغ الأسبوعي » ، وكان له من الكتاب — في أوائل تلك الفترة — طائفة منهم : عباس العقاد وسلامة موسى وعبد القادر حمزة . كذلك كان لحزب الأحرار من الصحف : « السياسة » و « السياسة الأسبوعية »^(٢) ، كما كان له من الكتاب طائفة منهم : الدكتور محمد حسين هيكل ، والدكتور طه حسين ، والدكتور محمود عزمي .

(١) انظر : في أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعي ج ٢ ص ٢٦٨ .

(٢) ظهرت « السياسة » في ٣٠ أكتوبر سنة ١٩٢٢ و « السياسة الأسبوعية » في ١٣ مارس سنة ١٩٢٦ بمثابة ملحق أدبي للسياسة . وظهر « البلاغ » في سنة ١٩٢٣ ، و « كوكب الشرق » في سبتمبر سنة ١٩٢٤ ، و « البلاغ الأسبوعي » في ٢٦ نوفمبر سنة ١٩٢٦ (انظر تطور الصحافة المصرية لإبراهيم عبده ص ٢٠٦ وما بعدها) .

وقد كان كتاب صحف الوفد متأثرين بالثقافة الإنجليزية كما كان كتاب صحف الأحرار متأثرين بالثقافة الفرنسية^(١) .

على أن الأمر لم يقتصر على هذه الصحف الحزبية ، أو ذات اللون الحزبي الواضح ، بل كانت هناك صحافة ثقافية ، أو ذات مسلك ثقافي في الظاهر على الأقل . وتمثل مجلّتا الهلال والمقتطف هذا اللون من الصحافة ، وقد كان يغلب على الأولى الطابع الأدبي ، وعلى الثانية الطابع العلمي . وأصحاب كل من المجلّتين كانوا من المتمصرين الشاميين ، الذين يقدرّون مصلحة البلاد حيناً ، ويخطّونها في كثير من الأحيان^(٢) .

كذلك لم يقف الأمر عند هذين اللونين من الصحافة المسهمة في نمو الثقافة عن طريق الترويج للأحزاب السياسية حيناً ، وعن طريق لإنجاح المؤسسات الشامية حيناً آخر ؛ بل إن صحافة وطنية ثقافية خالصة قد ولدت خلال تلك الفترة ، وأدت أجل الخدمات إلى البلاد في تلك السنوات ومثل ميلادها مرحلة تحول في الحياة الثقافية والفكرية على السواء . وقد تمثلت هذه الصحافة في مجلّات « الرسالة » و « الرواية »^(٣) و « أبوللو »^(٤) و « الثقافة »^(٥) وأمثالها .

(١) وقد كان لون إحدى الثقافتين واضحاً في آثار إحدى الطائفتين ، على حين كان يتضح لون الثقافة الأخرى في الطائفة المقابلة . فعلى حين نجد طه حسين مثلاً يهتم ببودلير ويهجم ديكارت نجد العقاد يهتم بتيوماس هاردى ويأخذ طريق هازلت .

(٢) انظر : بعض ما يؤخذ على اتجاه أصحاب المقتطف في : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ١ ص ٧٣ وما بعدها وج ٢ ص ٣٣٤ وما بعدها . وانظر بعض ما يؤخذ على اتجاه أصحاب الهلال في المصدر نفسه ج ٢ ص ٣٢٧ وما بعدها .

(٣) أنشأ هاتين المجلّتين الأستاذ أحمد حسن الزيات ، الأولى في يناير سنة ١٩٣٣ وظلت تصدر حتى سنة ١٩٥٣ . أما الثانية فظهرت في فبراير سنة ١٩٣٧ ، وظلت إلى سنة ١٩٤٠ ، ثم ضمت إلى الرسالة .

(٤) أنشأ هذه المجلة الدكتور أحمد زكي أبو شادي في سبتمبر سنة ١٩٣٢ ، واستمرت عامين ، فكان آخر أعدادها في ديسمبر سنة ١٩٣٤ .

(٥) أصدرت هذه المجلة لجنة التأليف والترجمة والنشر برئاسة الأستاذ أحمد أمين في يناير سنة ١٩٣٩ ، واستمرت ١٤ عاماً .

وهناك جهاز آخر بعد جهاز الصحافة . لا شك أنه قد أسهم بنصيب في تنمية الثقافة في تلك الفترة . هذا الجهاز هو المسرح . فقد ازداد الاهتمام بهذا الجهاز ، فأنشئت الفرقة القومية وجعل على رأسها الشاعر خليل مطران^(١) . كما كانت قد أنشئت فرق مسرحية أخرى كفرقة رمسيس^(٢) . وقد أسهم هذا النشاط المسرحي الحصب في إفساح آفاق المشاهدين ، إلى ما كان من إنضاج فن المسرحية وإخصاب الأدب المسرحي ، على ما سنرى حين يكون الحديث عن الأدب المسرحي في هذه الفترة .

ولا يمكن في مجال الحديث عن الأجهزة الثقافية وإسهامها في التنمية الثقافية خلال ذاك العهد ، أن نغفل السينما . فقد دخلت مصر لأول مرة خلال هذه الفترة^(٣) . وبرغم أنها بدأت بأفلام أجنبية صامتة ، وبأفلام عربية صامتة كذلك ، ثم ننت بأفلام ناطقة ولكنها هزيلة — برغم ذلك قد أدت السينما بدورها خدمات لا تنكر في مجال تنمية الثقافة ؛ حيث أطلعت مشاهدين كثيرين على أقطار بعيدة ، وأشركتهم في قضايا عديدة ، كما حركت خيالهم ، ووسعت دنياهم ، ونمت مشاعرهم ، وزادت من معارفهم .

كذلك لا يمكن أن نغفل الإذاعة في مجال الحديث عن الأجهزة الثقافية التي عرفت في هذه الفترة . فقد دخل المذياع إلى مصر لأول مرة خلال هذه السنين . وبرغم أنه بدأ يتلقى إذاعات إعلانية ومواد ترفيهية هزيلة مما كانت ترسله

(١) أنشئت هذه الفرقة سنة ١٩٣٥ .

(٢) أنشئت فرقة رمسيس سنة ١٩٢٣ .

(٣) ظهر أول فيلم مصري سنة ١٩٢٧ ، وهو فيلم ليل ، وكان فيلماً صامتاً ، وظهر أول فيلم مصري ناطق سنة ١٩٣٥ ، وهو فيلم أولاد الذوات . انظر : صحيفة الأخبار العدد الصادر في ١٢ نوفمبر سنة ١٩٦٧ .

المخططات الأهلية المحلية ؛ ما لبث أن خضع لإشراف الدولة^(١) ، واهتم بالمواد الثقافية عن طريق البرامج والأحاديث والتمثيلات ، بل تجاوز ذلك إلى الاهتمام بالمواد الأدبية الخالصة كالأشعار والقصص والنقد ، مما كان له أثر في الحياة الثقافية بعمامة وفي الحياة الأدبية بخاصة .

٤ - غلبة التيار الفكري الغربي :

شهدت تلك الفترة تحولا خطيراً في الحياة الفكرية . وقد تمثل هذا التحول في تغلب التيار الفكري المتجه إلى الغرب ، والمستدير للشرق ، والقائم أولاً على الشعور الوطني لا الإسلامى ولا العربى ، والمهتم ثانياً بالارتباط بالواقع المحلى ، واتخاذ الغرب مثلاً أعلى لترقية هذا الواقع والنهوض به ، ثم المبتعد آخر الأمر عن التراث وتمجيده^(٢) .

وقد كانت هناك أسباب عديدة دفعت بهذا الاتجاه الفكرى إلى الأمام ، بعد أن كان في الفترة السابقة يأتى في المحل الثانى ، ويكاد ينحصر تفهيمه في المجال السياسى والإصلاحى فحسب ، مع ترك التفوق في المجال الفكرى والأدبى للاتجاه المحافظ المؤمن أساساً بالفكرة الإسلامية ، والمتجه ابتداءً إلى تطوير الحاضر بالانكفاء على أعجاد الماضى وعدم الافتتان بكل ما هو غربى^(٣) .

(١) وجدت محطات إرسال وإذاعات ساذجة قبيل سنة ١٩٣٢ ، وكان يديرها بعض تجار أجهزة الراديو . ثم أصبحت الإذاعة تحت إشراف الدولة في مايو سنة ١٩٣٤ . وكانت تديرها شركة ماركوفى تحت إشراف وزارة الداخلية حينئذ وتحت إشراف وزارة المواصلات حينئذ وتحت إشراف وزارة الشؤون في بعض الأحيان . ثم أنهت الحكومة المصرية عقدها مع شركة ماركوفى وصيرت الإذاعة جهازاً مصرياً لحماً ودماً منذ مايو سنة ١٩٤٧ .

(٢) اقرأ ما ورد عن هذا التيار في الفصل السابق ، المقال ٢ - مراحل النضال وطرائقه . . . وانظر مراجع هذا المقال .

(٣) اقرأ ما ورد عن هذا التيار في الفصل السابق ، المقال - مراحل النضال وطرائقه ، وانظر مراجع هذا المقال .

أما أهم تلك الأسباب التي جعلت من الاتجاه الغربي اتجاهاً رئيسياً متفوقاً ، ودفعت به إلى الأمام في المجال الفكري والأدبي ، فأهمها : تلك الروح التي خلقتها الحرب العالمية الأولى ، ومن بعدها ثورة سنة ١٩١٩ ؛ فشأن الحروب والثورات أن تزلزل القيم وتدعو إلى التغيير ، وتدفع إلى التطلع نحو الجديد . كذلك كان من أهم الأسباب ، هزيمة تركيا في الحرب العالمية الأولى ، واتضح فشل فكرة الخلافة والجامعة الإسلامية ، بقيام ثائرين في تركيا نفسها ، يلغون الخلافة ويرفضون الجامعة الإسلامية ، وينادون بفكرة الوطنية المحلية^(١) ؛ الأمر الذي شجع على تبني الفكرة نفسها في مصر ، بل على ظهور كتاب جرىء ، يقرر أن الخلافة ليست شكلاً حتمياً للحكم يفرضه الإسلام ، وهو كتاب « الإسلام وأصول الحكم » للشيخ على عبد الرازق ، أحد كتاب جريدة السياسة^(٢) .

ثم كان من أهم أسباب تفوق هذا الاتجاه كذلك ، ازدياد الاتصال بالغرب في المجال الفكري بسبب عودة طائفة من الدارسين في أوروبا إلى مصر ، ممن كانوا يؤمنون بهذا الاتجاه الغربي ويروجون له ، من أمثال محمد حسين هيكل ومحمود عزى وطه حسين .

كما كان من أسباب تفوق هذا الاتجاه ، سيطرة روح حزب الأمة على الحياة في تلك الفترة ؛ فذلك الحزب الذي أسس ذلك الاتجاه في الفترة السابقة ، قد تحول في هذه الفترة أولاً إلى الوفد ، حين اشترك أعلامه في تبني القضية الوطنية تحت اسم « الوفد المصري » بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى^(٣) ،

(١) انظر : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ٢ ص ١٢٨

وما بعدها .

(٢) لمعرفة تفاصيل عن قضية هذا الكتاب اقرأ : في أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعي ج ١ ص ٢٢٦ - ٢٢٨ . وقرأ المنار ، م ٢٦ ج ٣ ص ٦١٢ - ٢١٧ و ج ٥ ص ٣٦٣ - ٣٩١ .

(٣) انظر : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ٢ ص ١٢٩ وثورة

سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعي ج ١ ص ٧٥ .

ثم تفرع عن هذا الحزب ، حزب « الأحرار الدستوريين » مؤلفاً من الخارجيين من الوفد والمعارضين لسياسة سعد زغلول رئيس الوفد^(١) . وهكذا جاء حزب « الوفد » وحزب « الأحرار » امتداداً لحزب الأمة ، حيث كان على رأس الأول سعد زغلول ، المناصر في الفترة السابقة لذلك الحزب ، والمؤازر لمفكره لطفى السيد ، كما كان على رأس الثاني عدلى يكن ، ثم عبد العزيز فهمى ، ثم محمد محمود ، وكلهم ربيب حزب الأمة ، بل إن ثالثهم كان ابن الرئيس الأول لذلك الحزب^(٢) .

وبرغم أن حزب « الوفد » كان في عهده الأولى يقود القوى الشعبية ويمثلها من الناحية السياسية إلى حد كبير ، قد كان في المجال الفكرى كحزب « الأحرار » يمثل روح حزب الأمة ، من حيث الاتجاه إلى الغرب واستدبار الشرق ، ومن حيث الاعتماد أساساً على فكرة الوطنية المحلية ، وعدم الاتساع بها إلى فكرة القومية العربية أو الجامعة الإسلامية .

وقد ساعد على ذلك استخدام هذين الحزبين الرئيسيين — اللذين يمثلان هذا الاتجاه الفكرى — لطائفة من الكتاب الكبار الذين كانوا في جملتهم من أصحاب هذا الاتجاه^(٣) .

(١) انظر : في أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الراعى ج ١ ص ٦٨ .

(٢) انظر : ثورة سنة ١٩١٩ ج ١ ص ٧٥ ، وفي أعقاب الثورة المصرية ج ١ ص ٦٨ ، والاتجاهات الوطنية ج ٢ ص ١٢٩ (هامش) .

(٣) كان من صحف الوفد : « البلاغ » و « البلاغ الأسبوعى » و « كوكب الشرق » ، وكان من صحف الأحرار : « السياسة » و « السياسة الأسبوعية » ، وكان من كتاب الوفد في أوائل تلك الفترة : عباس العقاد وسلامه موسى ، كما كان من كتاب الأحرار في أوائل تلك الفترة : هيكمل وطه حسين . وقد ظل العقاد كاتب الوفد الأول حتى سنة ١٩٣٥ ، حين هاجم وزارة توفيق نسيم لعدم إعادتها للدستور الذى يحقق آمال البلاد ، فغضب مصطفى النحاس لهجوم العقاد على نسيم الذى كان في نظر النحاس تمهيداً لعودة الوفد إلى الحكم ، وإزاء إصرار العقاد على مهاجمة نسيم فصله الوفد (انظر : العقاد دراسة ونحية ص ٦٥ وما بعدها) .

أما طه حسين فقد ظل موالياً للأحرار ، حتى سنة ١٩٣٢ حين أخرجه صدق من الجامعة ، وكان الوفديون والأحرار متضامنين لمحاربة صدق ، فأخذ طه حسين يكتب في صحف الوفد باسم هذا التضامن =

وقد بدأ هذا الاتجاه حاداً في السنوات العشر الأولى من سنى هذه الفترة ، ومثّل ما يشبه المراهقة الفكرية ، أو الحيرة « الأيدولوجية » التي تبحث عن المثل في عصبية واندفاع ، فتخطئه كثيراً ، ولا تكاد ترى وجه الحق إلا بعد جهد . ومن هنا دعا أصحاب هذا الاتجاه إلى خلق الأدب القومى ^(١) ، كما دعوا إلى استلهم الماضى الفرعونى ^(٢) ، ونادوا باتباع الغرب حيناً ^(٣) ، وبالارتباط بشعوب البحر الأبيض حيناً آخر ^(٤) .

ثم بدأ أصحاب هذا الاتجاه يهدئون من ثورتهم ، ويعدلون من نخطتهم ، بل بدأوا يقرّبون كثيراً من نقط الإشراف في الماضى العربى الإسلامى ، ويخففون من اندفاعهم نحو كل ما هو غربى . فبدأ الدكتور محمد حسين هيكل ، الذى احتضن دعوة الفرعونية حيناً ودعوة الأدب القومى حيناً آخر ، والذى جعل الغرب وقيمه ورجالاته مثلاً أعلى فى بعض الأحيان ^(٥) ؛ * بدأ يكتب عن « حياة

= أولاً ، وما زال يقرب من الوفد حتى لم يعد مع الأحرار حين ففسوا التضامن ، بل حتى صار وزيراً في وزارة الوفد بعد ذلك بسنوات .

(انظر : مجلة الهلال - أول فبراير سنة ١٩٦٦ ص ١٦١ و « طه حسين الكاتب والشاعر » لمحمد السيد كيلانى) .

(١) قام بهذه الدعوة طائفة من كتاب السياسة الأسبوعية « وفي مقدمتهم هيكل ، (انظر : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ج ٢ ص ١٣٧ وما بعدها) . وانظر : « في أوقات الفراغ » و « ثورة الأدب » للدكتور محمد حسين هيكل .

(٢) تزعمت صحيفة « السياسة الأسبوعية » كذلك هذا الاتجاه الذى تبناه الدكتور محمد حسين هيكل أيضاً فترة من حياته ، قبل أن يتحول إلى الاتجاه الإسلامى . (انظر : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ٢ ص ١٣٥ وما بعدها .

(٣) كتب في ذلك كثيرون مثل طه حسين ، ومحمود عزمى وهيكل . (انظر : أعداد السياسة الأسبوعية منذ سنة ١٩٢٦) .

(٤) كتب في ذلك طه حسين ، وبسط فكرته عن هذا الموضوع في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » .

(٥) لقد كتب في أول عهده عن « جان جاك رسو » حيث أخرج عنه كتاباً في جزأين ، الأول سنة ١٩٢١ ، والثاني سنة ١٩٢٣ ، كما كتب عن آخرين من قادة الفكر الغربى مثل : « أناطول فرانس » ، « وبيرولى » اللذين كتب عنهما في كتابه « في أوقات الفراغ » الذى ظهر سنة ١٩٢٥ .

محمد^(١) ، ويهيم في « منزل الوحي »^(٢) . كما بدأ الدكتور طه حسين يحوم « على هامش السيرة »^(٣) وإن بقي سنوات بعد ذلك أكثر من صاحبه افتناناً بالغرب وإيماناً به^(٤) . ثم تبعهما — بعد سنوات — الأستاذ عباس العقاد ، فشرع يجلو العبقريات الإسلامية ، ويتغنى بالحضارة العربية ، ويزداد إيماناً بتلك الحضارة وأعلامها على مر السنين^(٥) .

أما الاتجاه المحافظ الذي كان له السبق في المجال الفكري خلال الفترة السابقة ، فقد أصبح في المحل الثاني ، وراحت فكرته السياسية تتطور رويداً رويداً لتحل فكرة الجامعة العربية محل فكرة الجامعة الإسلامية^(٦) كما راح يقاوم بعنف دعوات أصحاب الاتجاه الأول ، ويخوض معهم صراعاً فكرياً^(٧) ، تؤججه السياسة والحزبية والصحافة في كثير من الأحيان^(٨) . لكنه استطاع آخر الأمر ، أن يحد من غلواء أصحاب الاتجاه الغربي ، بل

(١) بدأ يكتب عن سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم مقالات في : « السياسة الأسبوعية » منذ سنة ١٩٣٢ ، وأخرج كتابه حياة محمد سنة ١٩٣٥ .

(٢) أظهر هذا الكتاب سنة ١٩٣٦ بعد أن زار الأراضي المقدسة .

(٣) بدأ طه حسين ينشر هذا الكتاب مقالات في « الرسالة » سنة ١٩٣٣ ، ثم أخرجه كتاباً بعد ذلك .

(٤) تمثل في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » الذي صدر سنة ١٩٣٨ .

(٥) بدأ العقاد يكتب « العبقريات » والتراجم والدراسات الإسلامية منذ سنة ١٩٤٢ حين أصدر « عبقرية محمد » .

(٦) انظر : في تطور فكرة الجامعة العربية : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ٢ ص ٨٨ وما بعدها .

(٧) اقرأ صورة من هذا الصراع في كتاب : « المعركة بين القديم والجديد » لمصطفى صادق الرافعي .

(٨) مما يصور ذلك مثلاً أن ردود الرافعي على طه حسين حول « الشعر الجاهل » نشرت في كوكب الشرق ، لسان حال الوفد ، نظراً لدفاع « السياسة » عن طه حسين وهي لسان حال الأحرار .

استطاع أن يكسب نفراً من قاداتهم ، لا في جانب المحافظة والاتجاه إلى الماضي والإيمان بالجامعة الإسلامية ، بل في جانب الاعتدال والإنصاف ، والإيمان بروائع التراث العربي وأمجاد الماضي الإسلامي ، حتى كفروا أخيراً بما دعوا إليه أولاً من محلية ضيقة ، وفرعونية منصرفة ، وفرنجية تابعة ^(١) .

ولذا كان هيكمل وطه حسين والعقاد يمثلون الاتجاه الغربي ، في حداثته أولاً ثم في اعتداله أخيراً ، فإن الرافعي وعزام والزيات ^(٢) يمثلون الاتجاه المحافظ ،

(١) لقد عبر الدكتور محمد حسين هيكمل عن العودة إلى الاعتدال والإنصاف ، في مقدمة كتابه « في منزل الوحي » .

(٢) المراد مصطفى صادق الرافعي ، وعبد الوهاب عزام ، وأحمد حسن الزيات .

أما الرافعي ، فقد ولد في بهتيم من قرى القليوبية سنة ١٨٨٠ ، ونشأ بطنطا حيث كان يعمل والده ، وانتقل معه في دمنهور والمنصورة ، فتعلم بمدرسة دمنهور الابتدائية ، والمنصورة الابتدائية ، التي نال منها شهادته ، ثم أصيب بالصمم في تلك المرحلة وقعدت به تلك العاهة عن مواصلة الدراسة الرسمية ، فتنفرغ للدراسة الحرة والتثقيف الذاتي . وعمل كاتباً بمحكمة طرخا الشرعية سنة ١٨٩٩ ، ثم نقل إلى إيتاي البارود ، فطنطا حيث ظل كاتباً بمحكمة إلى آخر حياته ، ولم يتجاوز الدرجة السادسة ، ثم توفي سنة ١٩٣٧ ، ودفن بطنطا . (اقرأ عنه في « حياة الرافعي » لسعيد العريان) .

وأما عزام فقد ولد في بلدة الشوبك بالجيزة في أول أغسطس سنة ١٨٩٥ ، وتعلم بالأزهر والقضاء الشرعي ، واشتغل مدرساً في كليات الشريعة واللغة العربية والآداب . وكان قد أوفد إماماً في سفارة مصر بلندن ، فاستغل وجوده في إنجلترا في تعلم الإنجليزية وإعداد رسالته لنيل الدكتوراه ، وكان موضوع رسالته « الشاهنامة » . وله رحلات كثيرة إلى تركيا والحجاز والعراق بالشرق ، وإلى لندن وبروكسل في الغرب . وقد عمل سفيراً لمصر بالمملكة السعودية . وتوفي سنة ١٩٥٨ ، (اقرأ عنه في : النثر العربي المعاصر لأثر الجندي ص ٧٢٥ وما بعدها) .

وأما الزيات ، فقد ولد في قرية كفر دمية القديمة مركز طلخا سنة ١٨٨٥ ، وتلقى علومه في الأزهر عشر سنين ، ثم انتقل إلى الجامعة القديمة ، ثم علم في الفرير ، حيث تعلم الفرنسية ، ثم دخل مدرسة الحقوق الفرنسية ، وأدى امتحانها في باريس ، ثم عمل رئيساً لقسم اللغة العربية في الجامعة الأمريكية في القاهرة سنة ١٩٢٥ ، ثم عين أستاذاً للأدب العربي في المعلمين العالية ببغداد سنة ١٩٢٩ ، ثم عاد من العراق سنة ١٩٣٢ ، وأصدر الرسالة سنة ١٩٣٣ . ثم عين رئيساً لتحرير مجلة الأزهر ، ثم مجلة الرسالة التي أصدرتها وزارة الثقافة . ونال جائزة الدولة التقديرية سنة ١٩٦٣ ، وظل عضواً بالجمعية اللغوية ، والمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، إلى أن توفي سنة ١٩٦٨ (اقرأ عنه في : النثر العربي ص ٦٥٥ وما بعدها) .

في صراعه من أجل الفكرة الإسلامية والتراث العربي ، وفي انتصاره بعد ذلك في ترويض المندفعين وحملهم على كثير من الاعتدال . وهكذا أصبح التيار الفكري الرئيسي هو التيار العربي المعتدل ، المؤمن بالفكر الغربي واتخاذ مثلاً أعلى مع الالتفات إلى مواطن الإشراق في الماضي العربي والإسلامي ، ومحاولة الإفادة من تلك المواطن ما أمكن . ووراء هذا التيار يأتي تيار أقل قوة منه ، وهو التيار المحافظ المؤمن بالفكر العربي الإسلامي ، واتخاذ فلسفة ومذهباً بل حِمَى يذاد عنه ويحارب من أجله ، هذا مع التسليم ببعض جوانب الخير في الحضارة الغربية ومحاولة الانتفاع بها ولكن بحذر .

وراء هذين التيارين وجد تيار ثالث كان في تلك الفترة أضعف من التيارين السابقين ، ولكنه كان ذا أثر في الحياة الفكرية لا ينفى . هذا التيار ، هو التيار الغربي المتطرف ، الذي كان يؤمن بالغرب وماديته إيماناً مطلقاً ، ولا يرى في الشرق وروحانيته شيئاً يستحق أن يؤخذ به ، وقد تحمس هذا الاتجاه المتطرف لكل الدعوات التي دعا إليها الاتجاه الغربي ، وزاد عليها تطرفاً وصل أحياناً إلى حد الهدم . ومن ذلك الدعوة إلى إحلال اللغة العامية محل اللغة الفصحى . وكان يمثل هذا الاتجاه سلامه موسى^(١) . وإذا جاز أن نطلق على الاتجاه الأول الاتجاه الحضاري ، وعلى الثاني الاتجاه الروحي ، أمكن أن نطلق على الاتجاه الثالث الاتجاه المادي . فقد كان التفكير المادي بخاصة أساس الاتجاه الأخير^(٢) .

(١) اقرأ مثلاً من كتابات سلامه موسى حول إحلال العامية محل الفصحى في : مجلة الهلال عدد يولية سنة ١٩٢٦ . وقرأ بعض آرائه في العربية والعرب في كتابه : « البلاغة المصرية » وكتاب « اليوم والغد » ، وقرأ تفصيل تاريخ الدعوة إلى العامية وما لها من أصول استعمارية في كتاب الدكتور نفوسة زكريا « تاريخ الدعوة إلى العامية وأثرها في مصر » وقرأ عرضاً للموضوع نفسه في مقال للأستاذ محمود شاكر في الرسالة العدد ١٠٥ الصادر في ٧ يناير سنة ١٩٦٥ .

(٢) لقد عني سلامة موسى بترجمة آراء « ماركس » و « دارون » و « فرويد » ، وكان من المبشرين دائماً بالاتجاهات المادية والمناهضين للاتجاهات الروحية . وقد ولد =

وقد عاشت هذه الاتجاهات الثلاثة في الحياة الفكرية خلال تلك الفترة ، وأثرت في أدبها تأثيراً يختلف وضوحاً وخفاءً ، أو قوة وضعفاً ، تبعاً لما كان لكل اتجاه من قوة ونفوذ ، أو تبعاً لما كان لكل من ظروف ملائمة وأرض مهياة . وسوف نرى ذلك كله حين يكون الحديث عن الأدب إن شاء الله ، حيث نرى ابتداءً أن أبرز نتاج وأكثره وأهمه كما وكيفا ، هو الذي خلفه زعماء الاتجاه الأول ، من أمثال هيكل وطه حسين والعقاد ، كما أن النتاج الذي يليه هو نتاج زعماء الاتجاه الثاني ، من أمثال الراجحي والزيات وعزام ، وأخيراً يأتي نتاج الاتجاه المادى المتطرف الذى يتزعمه سلامة موسى ، وهذا اللون الأخير برغم فاعليته وتأثيره فى جيل تال ، لا يعد عند البعض نتاجاً أدبياً بقدر ما يعد كتابة إصلاحيية وفصولاً فكرية ومقالات صحفية .

= سلامة موسى بإحدى قرى الشرقية سنة ١٨٧٧ ، وتعلم فى المراحل الأولى بمصر ، ثم سافر إلى أوروبا سنة ١٩٠٨ ، وقضى مدة بين فرنسا وإنجلترا ، ثم عاد إلى مصر سنة ١٩١٣ ، متأثراً أكثر بالثقافة الإنجليزية ، واشتغل بالصحافة ، فكتب فى الهلال والبلاغ وغيرهما ، ثم أنشأ المجلة الجديدة سنة ١٩٢٩ .

وكان أول من ترجم التفسير المادى للتاريخ لما ركس إلى العربية . وتوفى سنة ١٩٥٨ . أقرأ عنه فى : النثر العربى المعاصر لأنور الجندى ص ٣٦٤ وما بعدها ، وأقرأ عن تزعمه للجناح الغربى المتطرف كلام

« جيب » فى كتابه : Studies on the Civilization of Islam, PP. 284-585

الأدب وغلبة الاتجاه التجديدي

لقد عكس أدب تلك الفترة طابعها العام ، ومثل بخاصة أهم معالمها النفسية^(١) والثقافية والفكرية . فهو أولاً قد سجل الشعور باستقلال الشخصية المصرية ، وهو ثانياً قد صور الإحساس بالحرية الفردية ، وهو ثالثاً قد جسم روح الثورة المتطلعة إلى التغيير . وهو رابعاً قد مثل - في بعض جوانبه - هذا التطرف في الشعور بالحرية والاستقلال والثورة عند البعض ، مما وصل إلى حد الذاتية المنعزلة أو الفردية المتقوقعة أحياناً ، وبلغ درجة التمرد أو الهدم في بعض الأحيان . . والأدب آخر الأمر قد صور هذا الصراع الذي سببه اصطدام التيار الفكرى الغربى بالاتجاه الفكرى العربى الإسلامى^(٢) ، هذا الصراع الذى تعددت ميادينه ، واشتعل أواره ، حتى خرج كثيراً عن الموضوعية وتقاليد المعارك الأدبية المهذبة^(٣) .

فقد كان الشعور باستقلال الشخصية المصرية ، والإحساس بالحرية الفردية ، والتشبع بروح الثورة . طابع أدب أصحاب التيار الفكرى الغربى ، ولم يكن من الممكن أن يتركهم أصحاب الاتجاه المحافظ يروجون لدعوتهم ويدعون لآرائهم ، التى يعتبر كثير منها فى نظر المحافظين خطراً على الروح الإسلامى والفكرى العربى . ومن هنا قاموهم وتتبعوا بالرد كثيراً من نتائجهم . ونخاض الطرفان كثيراً من المعارك الحامية ، التى كان مصدرها الاختلاف الفكرى بين الجانبين . وليس من شك فى أن الصراع الحزبى قد لعب دوراً كبيراً فى إذكاء نار هذا الصراع الأدبى ، وليس من شك أيضاً فى أن الصحافة قد

(١) اقرأ تلك المعالم فى المقال الثانى من هذا الفصل (بين نشوة النصر ومراة النكسة) .

(٢) اقرأ عن هذين التيارين فى المقال الرابع من هذا الفصل (غلبة التيار الفكرى الغربى) .

(٣) اقرأ نماذج من ذلك فى كتاب « على السنود » لمصطفى صادق الرافعى و « المعركة بين القديم والجديد » للمؤلف نفسه .

أشعلت هذا الصراع ، وأن كثيراً من حدة المعارك الأدبية التي دارت في تلك الفترة ، كان وراءه محركات سياسية حزبية^(١) ، ودوافع صحفية نفعية ، تهم أصحاب الصحف وتغريهم بإلقاء الوقود في اللهب ؛ حتى تجاوزت المعارك ميدانها بين الاتجاهين المختلفين وانتقلت إلى أصحاب الاتجاه الفكري الغربي أنفسهم . وذلك لانقسامهم بدورهم إلى كتاب وفد وكتاب أحرار^(٢) .

وهكذا صور أدب تلك الفترة — إلى جانب روح التحرر والثورة — ما كان من صراع انتقل من الحياة السياسية إلى الحياة الفكرية ، ثم إلى الحياة الأدبية . وهكذا أيضاً كان التحرر والصراع يمثلان أهم جوانب الأدب في تلك الفترة ، بحيث يمكن إدراج أهم ألوان النشاط الأدبي تحت هذين المعلمين . ويمكن في هذا المجال أن نضرب المثل ببعض الاتجاهات والأعمال الأدبية البارزة التي ظهرت في تلك الفترة :

لقد ظهرت دعوة إلى وجوب خلق أدب قومي يستلهم الواقع المصري ، ولا يستلهم التراث العربي ، وتبشّر هذه الدعوة طائفة من كتاب « السياسة الأسبوعية^(٣) » ، وكان على رأس هؤلاء الكتاب الدكتور محمد حسين هيكل ،

(١) يمكن أن نأخذ مثالا لهذه الظاهرة ما كان من دفاع « السياسة » — صحيفة الأحرار — عن كتاب الشعر الجاهلي ، لطلح حسين ، ثم نقد « كوكب الشرق » و « البلاغ » — صحيفتي الوفد — لهذا الكتاب . فقد نشر الغمراوي نقده ، لكتاب طلح حسين في البلاغ ، كما نشر الرافعي نقده في « كوكب الشرق » .

(٢) يمكن أن نأخذ مثالا لذلك ما كان من حديث طلح حسين عن وجود الوحدة في القصيدة العربية القديمة ، واستشهاده بقصيدة لبديع الذي مطلعها « عفت الديار » ؛ فليس ذلك إلا رداً على العقاد الذي كان ينفي تحقق الوحدة في الشعر التقليدي ويطالب بتحقيقها في الشعر الحديث .

(نشر طلح حسين رأيه ذلك في حديث الأربعاء ج ١ ص ٣٠ وما بعدها) .

كذلك يمكن أن نأخذ مثالا لذلك ما كان من نقد طلح حسين للعقاد والمازني وأخذه عليهما الاهتمام بالشاعر أكثر من شعره ، على حين يتخذ هو الشاعر وسيلة لفهم الشعر .

(نشر طلح حسين رأيه ذلك في « من حديث الشعر والنثر ص ٢٦٨) .

(٣) انظر : الاتجاهات الوطنية ج ٢ ص ١٣٧ وما بعدها .

الذى تحمّس لتلك القضية فى كتابه « فى أوقات الفراغ » ثم عاد إليها بعد ذلك فى كتابه « ثورة الأدب ». فإذا تأملنا تلك الدعوة ، وجدناها تمثيلاً للإحساس باستقلال الشخصية المصرية . وقد تطرّفت تلك الدعوة حيناً فوصلت إلى الدعوة إلى الفرعونية ، والمناداة باستلهاام الأدب للماضى المصرى القديم ، باعتبار أن الروح المصرى الحديث ليس إلا امتداداً للروح الفرعونى ، برغم تنابع العصور وقوى الديانات وتمازج الأجناس . . وقد تبنى تلك الدعوة كذلك بعض كتاب « السياسة » وتحمّس لها بصفة خاصة الدكتور محمد حسين هيكل^(١) . وكان وراءها أيضاً هذا الشعور باستقلال الشخصية المصرية .

بل إن هذا الشعور باستقلال الشخصية المصرية ، وعدم ارتباطها بالماضى العربى والتراث الإسلامى ، قد جمح بالبعض فدعا إلى اصطناع اللغة العامية المصرية . وإحلالها فى المجال الفكرى والأدبى محل العربية الفصحى . وقد ردد تلك الدعوة طائفة من المتطرفين ، من أشهرهم سلامة موسى ، وقد سبقه إلى تلك الدعوة بعض العلماء والخبراء الغربيين ، الذين لا ترتفع دعوتهم عن مستوى الشبهات^(٢) .

وواضح أن الإحساس بالحرية الفردية والتشيع بروح الثورة كانا يرفدان الشعور باستقلال الشخصية المصرية ، عند كل أصحاب هذه الدعوات من كتاب تلك الفترة .

(١) انظر : الاتجاهات الوطنية ج ٢ ص ١٣٦ وما بعدها .

(٢) عرض سلامة موسى لتلك الدعوة سنة ١٩٢٦ فيما نشره بمجلة « الهلال » عدد يولية من ذلك العام . كذلك عرض لها فى كتابات أخرى بعد ذلك وبخاصة فى كتاب « البلاغة المصرية » ، كما أزرى على اللغة العربية والعرب فى كتاب « اليوم والغد » .

وكان قد سبقه إلى ذلك طائفة من الكتاب وشعراء الاستعمار الأجانب منذ سنوات التهديد للاحتلال سنة ١٨٨٠ .

(اقرأ تفصيل ذلك كله فى : « تاريخ الدعوة إلى الهامية » للدكتورة نفوسة زكريا ، وقرأ عرضاً للموضوع نفسه فى مقال للأستاذ محمود شاكر بمجلة الرسالة العدد ١٠٥ الصادر فى يناير سنة ١٩٦٥) .

كذلك ظهرت دعوة إلى عدم إجلال التراث العربي ، أو التسليم بكل ما جاء منه ، ووجوب إخضاعه للمنهج العلمى وإن شوهه ذلك المنهج . وقد تمثلت تلك الدعوة فى عملين أدبيين للدكتور طه حسين ، هما « حديث الأربعاء » و « الشعر الجاهلى » . أما « حديث الأربعاء » ، فقد نشره المؤلف أولاً على هيئة مقالات ظهر معظمها فى السياسة ما بين سنتى ١٩٢٢ و ١٩٢٤ ثم ظهر كتاباً سنة ١٩٢٥ . وقد تناول طه حسين فى هذا الكتاب — ضمن ما تناول — طائفة من الشعراء أصحاب الاتجاه المحدث ، من أمثال أبى نواس ومن سلك مسلكه ، وبين كيف أن هؤلاء الشعراء يصورون عصرهم العباسى ، عصر لهُو وبجون وشك وزندقة ، ووجه الأنظار إلى وجوب الاعتماد فى صور أمثال تلك العصور العربية ، لا على ما جاء فى كتب التاريخ وأخبار الخلفاء فحسب ، بل على ما ورد فى دواوين الشعر وكتب الأدب ، وأخبار الشعراء والأدباء كذلك ؛ حتى ولو أدى ذلك إلى تجريد عصر مما خلع عليه من جلال ، أو حرمان خليفة مما وهبه التاريخ من تقدير ^(١) .

أما كتاب « فى الشعر الجاهلى » فقد ظهر سنة ١٩٢٦ ، بعد أن ألقى الدكتور طه حسين مادته محاضرات على طلبة كلية الآداب فى السنة السابقة . وهذا الكتاب يشك فى نسبة معظم الشعر الجاهلى إلى الشعراء الجاهليين ، ويرى أنه من صنع شعراء إسلاميين ، وضعوه بعد العصر الجاهلى لأغراض مختلفة . منها السياسى والقبلى والدينى ، ثم نسبوه إلى الجاهليين . وهذا يخالف ما عليه التقاليد العربية من أن هذا الشعر من صنع شعراء جاهليين معينين ، قالوه فى الجاهلية ، ورواه عنهم الرواة ، وحفظ عن طريق الرواية التى حفظ بها التراث العربى الجاهلى كله ، حتى دُون فى عصر التدوين .

وإذا تأملنا تلك النظرة التى نظر بها الدكتور طه حسين إلى التاريخ العربى أولاً ، وإلى الشعر الجاهلى ثانياً ، وجدنا أن وراءها شعوراً باستقلال الشخصية المصرية ، يحمل على عدم الارتباط بالتاريخ والتراث العربيين ، ارتباطاً يحمل

(١) انظر : حديث الأربعاء لطله حسين ج ٢ .

على إجلالهما أو التسليم بما اشتملا عليه أو استقر حولهما من قضايا .
وليس يخفى ما وراء نظرة الدكتور طه حسين كذلك من إحساس قوى
بالحرية الفردية وتشبع هائل بالروح الثورية ، مما جعله يخرج على الناس بهذه
الآراء التي زلزلت أفكارهم وأثارت مشاعرهم ، وجرت عايه كثيراً من الخصومات
والخصوم ، حتى تجاوز الأمر الوسط العلى والأدبى ، وعرضت القضية فى
البرلمان ، وأوشكت أن تطوح بالمؤلف خارج الجامعة ، لولا أن هدد رئيس
الوزارة حينذاك بالاستقالة ، فسكنت العاصفة إلى حين ، واكتفى بمصادرة
الكتاب ، الذى أدخل عليه صاحبه بعض التعديلات التى لم تمس فكرته
الأساسية ، ونشره بعد ذلك باسم « فى الأدب الجاهلى »^(١) .

كذلك ظهر مكتاب « الديوان » للعقاد والمازنى فى جزأين ، ظهر أولهما
سنة ١٩٢٠ وثنانيهما سنة ١٩٢١ ، وقد نادى فيه المؤلفان بأسس جديدة
للأدب ونقده ، كما ناديا أساساً بعدم محاكاة القدماء ، وبالأصالة ، ورفض
اتخاذ الأنماط الأدبية القديمة مثلاً للأدب المصرى الحديث . وقد ركزا على
تخطين من تمثل فيهم الارتباط بالتراث ومحاكاة الأدب القديم ، وهما شوقى فى الشعر ،
والمنفلوطى فى النثر . هذا بالإضافة إلى هجمات أخرى على بعض الشعراء

(١) كانت الخلافات الحزبية من محركات هذه الزوبعة ، فقد كانت الأغلبية البرلمانية
وفدية حينذاك ، وكان رئيس مجلس النواب هو سعد . ولذا انتقلت القضية إلى مجلس النواب لينال من
طه حسين الموالى للأحرار الدستوريين . ولكن رئيس الوزراء حينذاك كان عبد الخالق ثروت وكانت
عواطفه مع الأحرار الدستوريين ، وكان طه حسين قد جعل إهداء كتابه إليه ، ومن هنا
دافع عنه رئيس الوزراء على حين هاجمه رئيس مجلس النواب ونظراً لتهديد رئيس الوزراء بالاستقالة ،
قد انتقلت القضية من مجلس النواب إلى النيابة ، التى صادرت الكتاب . اقرأ تفاصيل هذه القضية
فى كتاب « فصول ممتعة » لمحمد سيد كيلانى ، وقرأ عدد اهللال الصادر أول فبراير سنة ١٩٢٦ الخاص
بطه حسين ص ١٥ ، ١٥٩ وما بعدها . وانظر : كتاب الاتجاهات الوطنية ج ٢ ص ٣٨٦ وما بعدها
وكتاب : « المعركة بين القديم والجديد » ص ١٥٨ - ١٦٥ . و « حياة الرافعى » لسعيد المريان
ص ١٥٤ - ١٦٠ .

والكتاب الآخرين . من أمثال شكوى والرافعى .

وليس يخفى ما وراء هذا العمل من شعور باستقلال الشخصية المصرية وبالحرية الفردية و بروح الثورة جميعاً .

كذلك ظهر اتجاه شعري يُغنى ذات الشاعر وأحاسيسه ، ويفيض بعاطفته الذاتية لا بعواطف قومه . ويهجر أساليب أسلافه إلى إبداعات فنه ، وهو إلى ذلك يهيم بالخيالات المجنحة والمجالات الحاملة ، ويهرب من متاعب الحياة وبرودة الواقع ، إلى أحضان الطبيعة ودفء الحب .

وإذا تأملنا دوافع هذا الاتجاه الشعري^(١) في تلك الفترة ، وجدنا من أهمها الشعور باستقلال الشخصية المصرية والإحساس بالحرية الفردية ، والتشبع بروح الثورة ، هذا بالإضافة إلى كثير من الأسى والمرارة واليأس ، وغير ذلك من مشاعر خائفة قد خلفتها خيبة الأمل ، وسببها الشعور بالنكسة ؛ هذا الشعور الذى جرف طائفة من المواطنين ، وتمثل فى مسلك هؤلاء الشعراء المرهفين ، بعد سنوات من بدء تلك الفترة ، حين ظهر العدوان على الحرية والعبث بمكاسب الشعب والتآمر على انتصارات ثورة ١٩١٩ .

وفى مقابل هذه المظاهر التى تصور الشعور باستقلال الشخصية المصرية والإحساس بالحرية الفردية والتشبع بالروح الثورية ، والتى مثلتها أعمال أدباء ممن يسرون فى الاتجاه الفكرى الغربى ، وجدت مظاهر عديدة تصور وجهة نظر المحافظين أصحاب الاتجاه الفكرى العربى ، وتصور فى نفس الوقت هذا الصراع الذى نشأ من اصطدام الاتجاهين الفكرين ، والذى يعتبر الجانب الثانى من جانبي صورة الأدب فى تلك الفترة .

فقد ظهرت كتابات ترد على الدعوة إلى أدب قومى أو أدب فرعوى ، كما ظهرت كتابات تدحض الدعوة إلى العامية . وغيرها من الدعوات التى تدور

(١) هو الاتجاه الذى يسمى « مدرسة أبولو » . انظر : تفصيل هذا الاتجاه فى « جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث » لعبد العزيز الدسوقي و « الشعر بعد شوق » الحلقة الثانية للدكتور محمد مندور . وقرأ ما كتب عنه فى هذا الفصل فى مبحث الشعر تحت عنوان « ٣ - ظهور الاتجاه الابتداعى العاطفى » .

كلها حول فكرة الانفصال عن التراث والماضي العربي الإسلامي . وكانت هذه الكتابات - في جملتها - بأقلام أصحاب الاتجاه العربي الإسلامي ، من أمثال محمد رشيد رضا وشكيب أرسلان ومصطفى صادق الرافعي^(١) .

كذلك كثرت المقالات وتعددت الكتب التي ترد على آراء طه حسين في كتابيه « حديث الأربعاء » و « في الشعر الجاهلي » . وقد حظى كتابه « في الشعر الجاهلي » بصفة خاصة ، بعدة كتب ألفها أصحابها في الرد عليه . وأهم هذه الكتب : « تحت راية القرآن » للرافعي ، و « نقد كتاب الشعر الجاهلي » لمحمد فريد وجدي ، و « نقض كتاب في الشعر الجاهلي » للخضر حسين ، و « النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي » للدكتور محمد الغمراوي . كذلك قوبل اتجاه « الديوان » في الأدب والنقد ، باتجاه مضاد ، مثله كتاب « على السفود » الذي أخرجه مصطفى صادق الرافعي سنة ١٩٣٠ ، بعد أن نشره مقالات في مجلة العصور ، بين سنتي ١٩٢٩ و ١٩٣٠ . وقد صور هذا الكتاب بعض آراء المحافظين في الأدب والنقد ، وجعلها في مواجهة آراء أصحاب الاتجاه الغربي ، التي مثل بعضها « الديوان » . ولكن « على السفود » صور قبل كل شيء حدة الصراع الأدبي وضراوته التي بلغت ذروتها في ذلك الحين ، فقد هاجم الرافعي في كتابه العقاد وأدبه هجوماً ذائياً كثيراً عن الموضوعية ، وبعد عن أسس النقد ، وقرب جداً من السباب الخالص .

ومن الحق أن نقرر أنه منذ سنة ١٩٣٢ ، قد بدأت الحدة التي شهدتها السنوات الأولى من هذه الفترة تخف ، فلم نعد نرى مظاهر الشعور الحاد باستقلال الشخصية المصرية ، هذا الشعور الذي حمل أحياناً على الدعوة إلى الانفصال عن الماضي العربي والتراث الإسلامي ، ولم نعد نرى مظاهر الإحساس المفرط بالحرية الفردية ، هذا الإحساس الذي دفع أحياناً إلى الجرأة على التراث والسخرية ببعض المقدسات . كذلك لم نعد نرى مظاهر التشيع

(١) اقرأ أمثلة لتلك الكتابات في : « المعركة بين القديم والجديد » للرافعي . وانظر : أيضاً مقال

الدكتور علي العناني في الهلال ، أول نوفمبر سنة ١٩٣٢ .

المبالغ بروح الثورة ، الذى ورط البعض فى التخبط ، ووصل بهم أحياناً إلى الهدم . كذلك لم نعد نرى مظاهر الصراع العنيف ، الذى أذكتة الحزبية والصحافة ، ووصل ببعض الأدباء إلى المهاترات والشتائم ومجانبة ما تمليه روح الأدب فى سماحتها ومثالياتها .

فإنذ سنة ١٩٣٢ ، قد بدأت تهدأ تلك الفورة التى خلفتها ثورة ١٩١٩ ، كما راح يتلاشى هذا الاستخفاف الذى صنعته الحرب العالمية الأولى . كذلك تجلى فشل تجارب القومية الضيقة ، والفرعونية المنبئة ، والعامية العاجزة ، والتغريب المضلل . وانكشف الغرب للمبالغين فى التعلق به ، عن استثمار جشع . وهنا بدأت موجة التحرر تتعقل ، فلا تنفصل عن الماضى العريق انفصالاً ، بل تلتفت إليه بين الحين والحين ، لتنتقى أروع ما فيه ، بل لترتبط به شيئاً من الارتباط ، يمد النهضة ببعض القوة ويجعل اليوم المتحفز ، مستنداً إلى أمس ركين^(١) .

كذلك بدأ الصراع يتحول إلى جدل فكرى ، وأدب خصب ، بعد أن كان معارك كلامية جارحة . تتطايّر خلالها الشتائم من غير حساب . وهنا ، ومع هذا التحرر وتعقله ، وتحول الصراع واعتداله ، ظهرت كتابات طه حسين وهيكل عن محمد صلى الله عليه وسلم ، فقد بدأ طه حسين ينشر « على هامش السيرة » فى « مجلة الرسالة » سنة ٣٣ ، ثم أخرجه كتاباً بعد ذلك . وكان هيكل قد بدأ يكتب « حياة محمد » ويذيع ما يكتب فى « السياسة الأسبوعية » منذ سنة ٣٢ حتى استوى كتابه العظيم الذى أخرجه سنة ٣٥ . بل إنه أتبع ذلك الكتاب بكتابه الإسلامى الثانى « فى منزل الوحي » الذى

(١) عبر الدكتور محمد حسين هيكل عن هذا التحول إلى الاعتدال والتبصر ، أوضح تعبير فى مقدمة كتابه : « فى منزل الوحي » ، كما أشار إلى ما كان من حيرة وتخبط قبل ذلك ، فى تعليقه على كتاب « وجهة الإسلام » الذى أخرجه « جيب » . وقد نشر هذا التعليق فى ملحق السياسة الأدبى عدد ١٤ أكتوبر سنة ١٩٣٢ . (انظر : لاتجاهات الوطنية : ج ٢ ص ١٤٩ ، ١٥٩) .

أخرجته سنة ١٩٣٦ ، والذي كتبه بعد أن زار الأراضي الحجازية المقدسة : وفي هذا الكتاب الثاني أعلن الدكتور محمد حسين هيكل توبته عن التطرف في الاتجاه إلى الغرب واستدبار الشرق ، وأكد أن المذهب الذي اهتدى إليه أخيراً بعد تجارب عديدة ، هو وجوب ربط الحضارة المصرية الحديثة بالحضارة العربية القديمة ، ولزوم استلهم الفكر والأدب المعاصرين للفكر والأدب الإسلاميين ؛ لأن التراث الروحي للعروبة والإسلام ، هو أنسب ما يمكن أن تستلهمه الروح المصرية التي لم تنفصل قط عن ماضيها في العروبة والإسلام ^(١) .

وكانت سنة ١٩٣٣ ، قد شهدت ميلاد « مجلة الرسالة » التي يمثل صاحبها الاتجاه الفكري المحافظ ، في شكله الناضج الواعي المثقف ، الذي تسليح بثقافة الغرب ، ولكن لم يجعلها تغلب في وجدانه روح العروبة والإسلام . وقد استكتب صاحب الرسالة في مجلته زعماء الاتجاه الفكري الغربي ، بعد أن خفت حدتهم . فأذاعوا عن طريق الرسالة كتابات تعتبر مرحلة التحول والاعتدال في حياتهم الأدبية والفكرية كما تعتبر مرحلة التحول والاعتدال في الأدب المصري الحديث أيضاً ^(٢) .

فإن هذا الوقت لم نجد دعوات أدبية مندفعة كالتي عرفت أيام « السياسة » ، كما لم نجد خصوصيات كالتي شهدناها أيام « السفود » . وقد كانت معارك أدبية تستخدم بين الحين والحين . وعلى صفحات « الرسالة » بالذات ، كالمعارك التي كان يخوضها الدكتور زكي مبارك كثيراً ، ولكن تلك المعارك على حدتها كانت أقرب إلى الموضوعية ، وأدنى إلى روح المنطق ، وأبعد ما تكون عن السباب والتجريح الذي عرف في المعارك القديمة .

هذا ، وقد كان من أهم نتائج التحرر والصراع . اللذين مثلاً جانبي الأدب في تلك الفترة ، انضاح الأساليب الأدبية وتميزها بتميز شخصيات

(١) انظر : في منزل الوحي للدكتور هيكل (المقدمة) .

(٢) حسبنا أن نعرف أن طه حسين كتب أول ما كتب في الرسالة « على هامش السيرة » بعد أن كتب سنة ١٩٢٦ « في الشعر الجاهلي » الذي تضمن ما أخذ عليه ما يمس العقيدة . كنظرته إلى قصة إبراهيم وإسماعيل وعدم الاعتراف بها علمياً وولوجاء بها التوراة والإنجيل .

الأدباء ؛ فنتيجة للشعور باستقلال الشخصية والإحساس بالحرية ، قد حاول كل أن يؤكد ذاته ويميز أسلوبه ويذيع طريقته ، وقد ساعد الصراع على تحقيق تلك الغاية ، بدفعه لكل كاتب أن يكون المتفوق والمميز والمفضل . وهكذا تكاملت في هذه الفترة — ولأول مرة — أساليب طه حسين والعقاد والزيات والرافعي ، وغيرهم من أعلام الكتاب (١) .

وأخيراً كان من أهم نتائج الشعور باستقلال الشخصية وبالحرية الفردية ، ظهور فن التراجم الذاتية ، تلك التي يؤرخ فيها الأديب لحياته ويكتب عن نفسه ، على نحو ما فعل طه حسين في « الأيام » التي بدأ ينشرها مقالات في مجلة الهلال سنة ١٩٢٦ ، ثم أخرجها في كتاب بعد ذلك (٢) .

وهكذا يمكن أن يقال : إن الطريق الشائك الذي سلكه أدب تلك الفترة ، والذي تردد فيه بين الثورية والمحافظة ، قد وصل به آخر الأمر إلى معالم محددة ، وأول هذه المعالم ، أن الأدب قد غلب عليه الاتجاه التجديدي ، الذي تزعمه أصحاب التيار الفكري الغربي ، وأصبح الاتجاه المحافظ في هذه الفترة في المحل الثاني ، بعد أن كانت له الغلبة في الفترة السابقة . كذلك صار مؤيدو هذا الاتجاه المحافظ يبذلون أقصى الجهد لمساندة فريقهم والاحتفاظ بوجودهم ، ويحاولون جاهدين أن يطوروا أنفسهم ويعدلوا طريقتهم ، لكن ذلك لم يمنع أديهم الصدارة ، بعد أن أكد غلبة الاتجاه التجديدي ، أعلامٌ مقتدرون ، مثل هيكل والعقاد وطه حسين .

كذلك كان من أهم المعالم التي انتهت إليها مسيرة الأدب في تلك الفترة ، استكمال أهم ملامح شخصيته ، واستيفاء بقية فنونه . وسوف نرى تفصيلاً كل ذلك — إن شاء الله — فيما يلي من فصول .

(١) سوف توضح خصائص كل أسلوب حين يكون الحديث عن النثر في تلك الفترة إن شاء الله في المقال « ١ — المقالة وتميز الأساليب الفنية » .

(٢) ظهر الجزء الأول من الأيام سنة ١٩٢٧ ، وظهر الجزء الثاني بعد ذلك .

أولاً : الشعر

١ - تجمد الاتجاه المحافظ البياني :

كانت أول ظاهرة تتصل بالشعر في تلك الفترة ، هي ظاهرة تجمد الاتجاه المحافظ البياني ، الذي نشأ في فترة الوعي على يد البارودي ، وما زال يقوى حتى سيطر في فترة النضال على يد شوقي^(١) . ولقد كان من أهم مظاهر هذا الاتجاه في فترة الصراع - التي يساق عنها الحديث - أنه من الناحية الموضوعية لم يضيف أى كسب جديد إلى المجالات التي كان يعبر عنها من قبل^(٢) ، كما أنه من الناحية الفنية لم يصب أى تطور في أسلوبه الذي عرف به فيما سبق^(٣) .

(أ) من الناحية الموضوعية :

أما من الناحية الموضوعية ، فقد ظل هذا الاتجاه يعنى في المقام الأول بالأمور العامة ، وبخاصة الأمور السياسية والاجتماعية . وإذا كان يلاحظ على تلك الأمور شيء من التغيير ، فهو تغيير في شكل تلك الأمور لا في حقيقتها . فكل ما حدث هو نقل الاهتمام من مسألة سياسية إلى أخرى ، أو تركيز الاهتمام حول مجال اجتماعي دون آخر . وقد كان ذلك لما طرأ على الحياة السياسية والاجتماعية من تطورات^(٤) .

(١) انظر : الفصل الثاني المقال الثاني في مبحث الشعر وعنوانه (٢ - ظهور الاتجاه المحافظ البياني) . والفصل الثالث المقال الأول من المقالات الخاصة بالشعر وعنوانه : (١ - سيطرة الاتجاه المحافظ البياني) .

(٢) انظر : تفصيل هذه المجالات في الفصل الثالث ، المبحثين ١ ، ب من مباحث المقال رقم ١ من المقالات المخصصة للشعر .

(٣) انظر : تفصيل النواحي الفنية لهذا الاتجاه في الفصل الثالث ، المبحثين ج ، د من مباحث المقال رقم ١ من المقالات الخاصة بالشعر .

(٤) انظر : في تلك التطورات الفصل الرابع المقال ١ ، ٢ من المقالات التمهيدية التي قدم بها الحديث عن الأدب .

وهكذا نجد أعلام الاتجاه الشعري المحافظ ، يشاركون بشعرهم — خلال فترة الصراع — في القضايا السياسية الداخلية ، أكثر مما يهتمون بالشئون الوطنية الخارجية ، أو بتعبير أدق ، نجدهم يتحولون بشعرهم إلى ميدان الصراع الداخلي . ويولون هذا الميدان اهتماماً أكثر من الاهتمام بميدان النضال الوطني . فقد أصبح الدستور والبرلمان والأحزاب والزعماء شغل الناس الشاغل ، ولما كان من طبيعة هذا الاتجاه المحافظ أن يعبر عما يشغل الناس ، وأن يسهم في الحياة السياسية كما يعيشها الناس ، نراه في هذه الفترة يهتم في المحل الأول بقضايا الدستور ، وأحداث البرلمان ، ومشكلات الأحزاب ، وتقويم الزعماء ، وما إلى ذلك . كل هذا مع اختلاف في وجهات النظر بين الشعراء في بعض المسائل ، في ذاك الوقت .

فحين تتأهب الأمة لتأليف برلمانها بعد أن فازت بالدستور المضطهد والاستقلال المقيد ، يتحدث شوقي سنة ١٩٢٢ عن هذا البرلمان المأمول ، ويدعو المواطنين إلى انتخاب الواعين الجديرين بالنيابة ، فيقول :

دارُ النيابة قد صفت أرائكها لا تُجلسوا فوقها الأحجار والحشبا
اليوم يا قوم إذ تبنون مجلسكم تبنون للعقب الأيام والحقبا^(١)

ويردد الفكرة نفسها في قصيدة أخرى سنة ١٩٢٤ ، فيقول :

دارُ النيابة هيئت درجاتها فليرق في الدرج الذوائب والذرا
الصارخون إذا أسىء إلى الحمى والذائدون إذا أغير على الشرى
لا الجاهلون العاجزون ولا الأولى يمشون في ذهب القيود تبختر^(٢)

ثم يقول سنة ١٩٢٥ ، مندداً بإغلاق البرلمان ، مشهراً بالعدوان عليه على أثر الانقلاب الدستوري الأول^(٣) .

(١) الشوقيات ج ١ ص ٧٣ - ٧٤ .

(٢) الشوقيات ج ١ ص ١٧٩ .

(٣) وهو الانقلاب الذي تولى الوزارة على أثره زيور .

احتل حصن الحق غير جنوده وتكالبت أيدي على المفتاح
ضجعت على أبطاله ثكناته واستوحشت لكماتها النزاح
هُجرت أرائكه، وعُطل عوده وخلا من الغادين والرواح
وعلاه نسج العنكبوت فزاده كالغار من شرف وسمت صلاح^(١)

إلى أن يقول في قصيدة أخرى سنة ١٩٢٦ ، محيياً عودة البرلمان^(٢) ،
ممجداً كيانه باعتباره ثمرة لنضال الأمة ، من عهد عرابي إلى عهد مصطفى
كامل ، ومن معركة التل الكبير إلى مأساة دنشواي :

بنيان آباء مشوا بسلاحهم وبنين لم يجدوا السلاح فثاروا
فيه من التل المدرج حائط ومن المشانق والسجون جدار
أبت التقييد بالهوى وتقيدت بالحق أو بالواجب الأحرار
في مجلس ، لا مال مصر غنيمة فيه ، ولا سلطان مصر صغار^(٣)

وحين تفوز الأمة بالدستور المضطهد ، يقول شوقي أيضاً من قصيدة له
سنة ١٩٢٤ ، محذراً من اتخاذ هذا الدستور مجالا للهوى الشخصي ، أو مثاراً
للنزاع الحزبي :

وتفياؤا الدستور تحت ظلاله كنفأ أهش من الرياض وأنضرا
لا تجعلوه هوى وخلفاً بينكم ومجر دنيا للنفوس ومتجرا^(٤)

ثم يعود إلى الحديث عن الدستور في قصيدة أخرى سنة ١٩٢٦ مقسماً به
كشيء مقدس ، مصوراً ما بذل في سبيله من تضحيات ، وما يرتبط به من
آمال فيقول :

(١) الشوقيات ج ٢ ص ١٩٢ .

(٢) هو البرلمان الذي جاء على أثر فوز الوفد بالأغلبية ، وتولى سعد زغلول رئاسته ، وعلى
رئاسة الحكومة .

(٣) الشوقيات ج ٢ ص ٢٠٩ .

(٤) الشوقيات ج ١ ص ١٧٨ .

... وبالدستور وهو لنا حياة نرى فيه السلامة والفلاحا
أخذناه على المهج الغرائى ولم نأخذنه نيلا واستمحا
بنينا فيه من دمع رواقاً ومن دم كل نابتة جناحاً^(١)
ثم يواصل تمجيده في قصيدة أخرى سنة ١٩٢٦ ، مؤكداً أنه هيك
الحرية الذى من شأنه أن يفدى بالضحايا ، وأنه يشاد كما تشاد خنادق
المحاربين ، تحت وابل من الرماح :

صرّح على الوادى المبارك صاحي متظاهر الأعلام والأوضاع
هو هيك الحرية القانى ، له ما للهياكل من فدى وأضاح
يُبني كما تبني الخنادق في الوغى تحت النبال وصوبها السحاح^(٢)

إلى أن يجعله في قصيدة أخرى سنة ١٩٢٧ ، غاية النعم ، التي يهون
من أجلها كل حدث ، ويغفر للزمن كل ذنب . وفي ذلك يقول :

إذا سلم الدستور هان الذى مضى وهان من الأحداث ما كان آتيا
الأكل ذنب لىالى لأجله سدلنا عليه صفحنا والتناسيا^(٣)

وعلى حين نجد شاعراً كشوقي يبتهج بالبرلمان ويمجد الدستور على هذا
النحو ، نجد شاعراً آخر كأحمد محرم ، يسخط على الدستور ، ويلعن اليوم
الذى فتح فيه البرلمان ، وذلك لما رأى من الاتجار الحزبي باسم الدستور ،
والتصدع الوطنى بسبب البرلمان ، ولما رأى من استغلال المستعمر لهذه الملهمة
لصرف الجهود الوطنية عن نضاله وفي ذلك يقول الشاعر :

سأتبع يوم السبت ما عشتُ لعنة يطير بها عاد من الطير ضابحُ
هو اليوم يوم الشؤم ضبح نذيره وممر به طير من النحس بارح
يقولون : نواب ودار نيابة وملك ودستور من الحق واضح

(١) الشوقيات ج ٤ ص ٣١ .

(٢) الشوقيات ج ٢ ص ١٩٠ .

(٣) الشوقيات ج ٤ ص ١٨٣ .

وساوس أقوام مهاذير ما لهم من الرأي هاد أو من اللب ناصح^(١)
 وحين يتزعم سعد الحركة الوطنية منذ ثورة سنة ١٩١٩ ويتولى رئاسة أول
 حكومة دستورية كانت من مكاسب تلك الثورة ، نجد شاعراً كحافظ
 إبراهيم يمجده ، ويدعو إلى مؤازرته والسير على هديه ، فيقول من
 قصيدة له :

يأيها النشء الكرام تحية كالروض قد خطرت عليه قبول
 سيروا على سنن الرئيس وحققوا أمل البلاد ، فكلكم مأمول
 أنتم رجال غد وقد أوفى غد فاستقبلوه وحجلوه وطولوا^(٢)

لكننا نجد شاعراً آخر كأحمد محرم يدعو عليه ، ويتهمة بتحكيم
 شهواته ، وبالتسامح مع أعداء البلاد ، وبالاعتداء على المواطنين ، وفي
 ذلك يقول من إحدى قصائده :

جزى الله سعداً ، إنها شهواته طغى ريحها ، فالشر غاد ورائح
 أباح حمى مصر وسودانها معا فأمعن مغتال وأوغل طامع
 يسامح أعداء البلاد ويعتدى على قومه ، شر الحماة المسامح^(٣)

وحين يشتد الخلاف الحزبي سنة ١٩٢٥ ، نرى سخطاً على تلك الأحزاب
 حتى من أكثر الشعراء تهليلاً للدستور والحياة النيابية . فشوقي ينعى على
 الأحزاب هذا الخلاف في عدد من القصائد ، ويقول في إحداها سنة ١٩٢٥ :

إلام الخلف بينكم إلاما وهذى الضجة الكبرى علاما
 وفيم يكيّد بعضكم لبعض وتبدون العداوة والخصاما
 ولينا الأمر حزباً بعد حزب فلم نك مصلحين ولا كراما^(٤)

(١) ديوان محرم المخطوط (عن الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين
 ج ٢ ص ٣٩٦) .

(٢) ديوان حافظ ج ١ ص ١١٤ .

(٣) ديوان محرم المخطوط (عن الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين
 ج ٢ ص ٣٩٧) .

(٤) الشوقيات ج ١ ص ٢٧٤ -- ٢٧٦ .

كما يقول من قصيدة أخرى في العام نفسه مقارناً بين اتحاد الأمس أمام الحوادث ، وتفكك اليوم في مواجهتها :

مشينا أمس نلقاها جميعاً ونحن اليوم نلقاها فرداي
ومن لقي السباع. بغير ظفر ولا ناب تمزق أو تفادي^(١)

كما ينعي أحمد محرم كذلك على الأحزاب إسلامها البلاد إلى الفوضى ، وإيقاعها بالمواطنين الظلم ، فيقول من قصيدة له سنة ١٩٢٥ :

سائل الأحزاب ماذا عندها غير ترجاف ووهم مقلق
وتأمل هل ترى اليوم سوى دولة فوضى وحكم أخرق
فات « نرون » رجال رزقوا من فنون الظلم ما لم يرزق^(٢)

ويقول من قصيدة أخرى في السنة نفسها ، داعياً الشعب إلى الانفضاض عن الأحزاب ، والانفصال عن الزعماء الحزبيين ، الذين لم يعد لهم هم إلا الكيد والصراع ، وإسقاط الوطن صريعاً شهيداً في مجرمتهم الخاسرة :

دع الزعماء إن لهم لدينا يدين بغيره الشعب الرشيد
لمن تتألف الأحزاب شتى وما هذى الصواعق والرعود
تداعوا للوغي فهو صريعاً على أيديهم الوطن الشهيد^(٣)

كما يندد الكاشف بما منيت به البلاد على يد الأحزاب من فرقة أشعلت بين بنينا ما يشبه الحرب التي لا تنقضي . وفي ذلك يقول من قصيدة له سنة ١٩٢٥ :

تنازع قوى اليوم جنوداً وقادة فلم أر إلا سالباً وسلباً
مبادئ أحزاب أرى أم منافعاً تولت صنوفاً بينهم وضروباً
تقصت حروب العالمين ولم أزل أرى بين أبناء البلاد حروباً^(٤)

(١) الشوقيات ج ٤ ص ١٦ .

(٢) انظر : شعراء الوطنية لعبد الرحمن الرافعي ص ٢٠٥ - ٢٠٦ .

(٣) انظر : شعراء الوطنية لعبد الرحمن الرافعي ص ٢٠٧ .

(٤) انظر : المصدر السابق ص ٢٤٨ .

وحين يكون الائتلاف بين الأحزاب سنة ١٩٢٦ ، وبتهادن الزعماء وتنام
الفتنة إلى حين ، يبتهج شوق بهذا ، بلى يتغنى به ، فيقول من إحدى قصائده
في هذا الوقت :

الثامت الأحزاب بعد تصدع	وتضافت الأقلام بعد تلاح
سُحبت على الأحقاد أذيال الهوى	ومشى على الضغن الوداد الماحى
وجرت أحاديث العتاب كأنها	سمر على الأوتار والأقداح
ترى بطرفك في الخجام لا ترى	غير التعانق واشتباك الراح ^(١)

وحين يستبد بعض الحكام في عهود الانقلابات الدستورية ، نرى بعض
الشعراء المحافظين يصبون بشعرهم اللعنات على الاستبداد والمستبدين . وبرغم أن
معظم شعر هؤلاء الشعراء في هذا الميدان قد ضاع أو نسي لما لم يتح له من نشر
أو تسجيل ، فإن قليلا منه قد استطاع أن ينجو من وادى النسيان ، ويصل
إلينا مسجلا ما كان من مقاومة هؤلاء الحكام المستبدين . ومن هذا الشعر
القليل الذى نجا من الضياع ، قول حافظ من قصيدة له في صدق سنة ١٩٣٢ :

ودعا عليك الله فى محرابه الشيخ والقيس والخابخام
لا همّ أحى ضميره ليدوقها غصبا وتسف نفسه الآلام^(٢)

وكما نجد أعلام الاتجاه المحافظ البياني يتحولون بشعرهم إلى ميدان الصراع
السياسى ، ويولونه اهتماماً أكثر من اهتمامهم بميدان النضال الوطنى ، نجدهم
كذلك يعبرون عما طرأ على الفكر المصرى حينذاك من تطورات « أيديولوجية »
وما أصاب النظرة السياسية من تغيرات^(٣) .

فحين تغلب فكرة الوطنية المحلية فكرة الجامعة الإسلامية - فى هذه
الفترة - نجد أعلام الاتجاه المحافظ يعبرون عن هذا الشعور الوطنى ، حتى
ليتطرق بعضهم فيقدس الوطن تقديساً . وهذا شوقى يقول للشباب سنة ١٩٢٤ :

(١) الشوقيات ج ٢ ص ١٩١ .

(٢) ديوان حافظ ج ٢ ص ١٠٥ .

(٣) انظر : فى ذلك : الفصل الرابع ، المقال (٤ - غلبة التيار الفكرى الغربى) .

وجه الكنانة ليس يغضب ربكم أن تجعلوه كوجهه معبودا
ولوا إليه في الدروس وجوهكم وإذا فرغتم فاعبدوه هجودا^(١)

وحين تغذو فكرة الفرعونية الشعور الوطنى ، وتساندها الكشوف الأثرية ، وبخاصة كشف مقبرة توت عنخ آمون ؛ نجد الشعر المحافظ يغنى الأجداد الفرعونية ، عاكساً هذا الحماس الملتب لفكرة الوطنية ، التى أصبحت تنكئ على ماض مشرف عريق . ومن هنا نجد لشوقى عدداً غير قليل من القصائد فى الآثار المصرية ، من بينها أربع قصائد فى توت عنخ آمون ، وما حوت مقبرته من عجائب ، وما أوحى به تاريخه من أجداد ، وما ألهمت قصة آثاره من عظات^(٢) . ومن ذلك قوله فى إحدى تلك القصائد مفاخرأ بالفراعين :

مشت ممناهم فى الأرض «روما» ومن أنوارهم قست أثينا
ملوك الدهر بالوادي أقاموا على وادي الملوك محجينا
تعالى الله كان السحر فيهم أليسو للحجارة منطقينا^(٣)

كذلك نجد لحافظ قصيدته المشهورة « مصر تتحدث عن نفسها » ، تلك القصيدة التى نراه فيها يمجّد الفراعنة تمجيداً نحس معه تفضيلهم على العرب ، بل نكاد نشم منه اعتبار العرب غرباء عن مصر كاليونان . وفى تلك القصيدة يقول حافظ على لسان مصر ، تحت هذا الحماس الذى كانت تزيده فكرة الفرعونية وتوجّجه الكشوف الأثرية الباهرة :

إن مجدى فى الأوليات عريق من له مثل أولياتى ومجدى
أنا أم التشريع ، قد أخذ الرو مان عنى الأصول فى كل حد
وشدا « بنتثور » فوق ربوعى قبل عهد اليونان أو عهد نجد^(٤)

(١) الشوقيات ج ١ ص ١٢٧ .

(٢) الأولى فى الشوقيات ج ١ ص ٧٩ وما بعدها ، والثانية فى نفس المصدر ص ٣٣٤ وما بعدها ، والثالثة فى الجزء الثانى ص ١١٦ ، والرابعة فى نفس المصدر ص ١٩٧ وما بعدها .

(٣) الشوقيات ج ١ ص ٣٥ .

(٤) ديوان حافظ ج ٢ ص ٩١ .

وزعماء الاتجاه المحافظ برغم أنهم عنوا كثيراً بالصراع السياسى ، واهتموا بالحديث عن الدستور والبرلمان والأحزاب والزعماء ، وبرغم أنهم صوروا التحول « الأيدولوجى » ، وسجلوا الحماس البالغ للوطنية المحلية ، وما توجججه من فكرة فرعونية — برغم ذلك كله ، لم ينسوا قضية الإنجليز وجوب جلائهم ، كما لم يحولوا أنظارهم عن إخوانهم العرب والمسلمين وجوب الانتصار لهم . أو بتعبير أكثر إيجازاً : لم يصرفهم الاشتغال بالصراع الداخلى ، عن النضال فى المجال الخارجى ، وإن كانوا قد جعلوا من الميدان الأول أهم الميدانين ، بل اتخذوا من الميدان الثانى طريقاً لخدمة الميدان الأول فى كثير من الأحيان .

فنحن أولاً نرى زعماء الاتجاه المحافظ ينددون فى مناسبات عديدة بالإنجليز ، ويشككون فى نواياهم ، ويحذرون الزعماء من حيلهم ، ويتوجسون مما يبدو من خير على أيديهم ويطالبون بالجللاء للخلاص منهم . ونحن ثانياً نرى هؤلاء الشعراء قد تعلقت أنظارهم بالأقطار الإسلامية ، والبلاد العربية ، وسجلوا أهم أحداثها ، وغنوا أفراحها وبكوا مآسيها ، ولم تخلعهم فكرة الوطنية المحلية وما توججها من فرعونية ، من الارتباط شعورياً بأبناء دينهم المسلمين وأبناء لغتهم العرب . وظلوا إلى تحركهم فى دائرة الوطنية بعمق ، يتحركون فى دوائر العروبة والإسلام والشرق ، دون تمييز دقيق بين هذه الدوائر فى كثير من الأحيان .

ونتيجة لعدم نسيان مشكلة الإنجليز وقضية الجللاء — برغم الاهتمام الزائد بالصراع السياسى — وجدنا شاعراً كشوقى ، يقول فى قصيدة له سنة ١٩٢٢ متحدثاً عن مصر ونخديعة الإنجليز لها بتصريح ٢٨ فبراير ، وعن وجوب مواصلة النضال ضد المحتلين حتى يتحقق الاستقلال الحق :

ربحث من التصريح أن قيودها قد صرن من ذهب وكن حديدا
يا فتية النيل السعيد خذو المدى واستأنفوا نفس الجهاد مديدا^(١)

(١) الشوقيات ج ١ ص ١٢٧ .

ووجدنا الشاعر نفسه يقول من قصيدة له سنة ١٩٢٣ ، أثناء انعقاد مؤتمر لوزان ، متحدثاً عن غطرسة الإنجليز وتجاهلهم لحق مصر ، نظراً لكونها لا تستند إلى قوة تنتزع بها هذا الحق :

أتعلم أنهم صلفوا وتاهوا وصدوا الباب عنا موصدين
ولو كنا نجر هناك سيفاً وجدنا عندهم عطفاً ولينا^(١)

كذلك وجدنا شاعراً كحافظ إبراهيم يشكك في تصريح ٢٨ فبراير ، ويدعو إلى الحذر والنضال ، فيقول عن الإنجليز والتصريح :

قد حارت الأفهام في أمرهم إن لمحو بالقصد أو صرحوا
إني أرى قيذا فلا تسلموا أيديكم ، فالقيد لا يسجج
حتماً يعضى أمرنا غيرنا وذاك بالأحرار لا يملح^(٢)

ثم وجدنا الشاعر نفسه يحذر سعداً من الإنجليز وأحبابهم ، فيقول من قصيدة له سنة ١٩٢٤ :

لا تقرب « التاميز » واحذر ماءه مهما بدا لك أنه معسول
الكيد مزوج بأصفي مائه والختل فيه مذوب مصقول
كم وارد يا سعد قبلك ماءه قد عاد منه والفؤاد غليل^(٣)

كذلك وجدنا الكاشف يشكك في الاستقلال المقيد للذي خدع به الإنجليز تطلع المصريين ، ويندد بحيل المستعمرين وأحبابهم ، فيقول من قصيدة له سنة ١٩٢٣ فيما سمي حينذاك « عيد الاستقلال » :

يا عيد الاستقلال أنست له خيال أم حقيقه
للعنق أم للرق ما خطوه في تلك الوثيقه
إن أطلقوا أمس البلا دَ ، فمنهم ليست طليقة
وحديقة أضحت ولكن للغريب جنة الحديقة^(٤)

(١) الشوقيات ج ١ ص ٣٤٠ .

(٢) ديوان حافظ ج ٢ ص ٩٥ - ٩٦ .

(٣) ديوان حافظ ج ١ ص ١١١ .

(٤) شعراء الوطنية للرافعي ص ٢٤٥ .

وإلى جانب هذا كله ، وجدنا الحديث عن الجلاء يتردد في أشعار زعماء الاتجاه المحافظ ؛ فشوق يقول في قصيدة له سنة ١٩٢٤ متحدثاً عن طائفة من الوطنيين بعد الإفراج عنهم مما سعى حينذاك بالمؤامرة الكبرى :

طلبوا الجلاء على الجهاد مثوبة لم يطلبوا أجر الجهاد زهيدا
والله ما دون الجلاء ويومه يوماً تسميه الكنانة عيدا
وَجَدَ السَّجِينَ يَدَا تَحْطِمُ قَيْدَهُ من ذا يحطم للبلاد قيوداً^(١)

ويقول في قصيدة أخرى سنة ١٩٢٥ بمناسبة ذكرى مصطفى كامل :
بك الوطنية اعتدلت وكانت حديثاً من خرافة أو مناما
بنيت قضية الأوطان منها وصيرت الجلاء لها دعماً^(٢)

كما وجدنا مجابهة الإنجليز وتحديهم من الأمور التي تتردد كذلك في شعر هؤلاء الشعراء . فحرم يقول من قصيدة له سنة ١٩٢٥ في استقبال اللورد « جورج لويد » :

عيد الغاصبين نزلت أرضاً يبيد الغاصبون ولا تبيدُ
يذود الواحد القهارُ عنها إذا قهرت جنودك من يذود
أذكر إذ لقومك ما أرادوا وإذ « لكرور » البطش الشديد
تطوف جنوده فتصيد منا ومن سرب الحمام ما تصيد^(٣)

وكذلك يقول حافظ سنة ١٩٣٢ مخاطباً دار المندوب السامي ، ومندداً بما سمعه سياسة الحياد ، ليتخلصوا من تبعه ما كان يتورط فيه صدقي من استبداد وتنكيل بالمواطنين :

قصر الدبارة قد نقضت العهد نقض الغاصب
أخفيت ما أضمرته وأبنت ود الصاحب

(١) الشوقيات ج ١ ص ١٢٧ .

(٢) الشوقيات ج ١ ص ١٧٧ - ١٧٨ .

(٣) شعراء الوطنية لعبد الرحمن الرافعي ص ٢٠٧ .

الحرب أروح للنفو س من الحيايد الكاذب^(١)

ويقول في نفس السنة مخاطباً « السير برسي لوين » المندوب السامي وقتئذ:
 ألم تخبر بني التاميز عنا وقد بعثوك مندوباً أميناً
 بأننا قد لمسنا الغدر لمسا وأصبح ظننا فيكم يقيناً
 كشفنا عن نواياكم فلستم وقد برح الخفاء محايديننا
 سنجمع أمرنا فترون منا لدى الجبلى كراماً صابرينا^(٢)

ويصل حافظ إلى قمة التحدى حين يقول سنة ١٩٣٢، مخاطباً الإنجليز:
 حولوا النيل واحجبوا الضوء عنا واطمسوا النجم واحرمونا النسيان
 واملاؤا البحر إن أردتم سفينا واملاؤا الجو إن أردتم رجوما
 إننا لن نحول عن عهد مصر أو ترونا في الترب عظما رميا^(٣)

وواضح أن وطنية شوقي في هذه الفترة أصرح منها في الفترة السابقة ، وخاصة فيما يتعلق بموقفه من الإنجليز . والسبب في هذه الصراحة ، ما أفاده الرجل بعد عودته من المنفى من اعتناق من قيد القصر ، هذا القيد الذي كان يفرض عليه - فيما سبق - أن يربط موقفه بموقف القصر لإزاء الإنجليز ، الأمر الذي ورطه أحياناً في مهادنة المحتلين ، بل أوقعه في مدحهم .

وواضح كذلك أن وطنية حافظ في هذه الفترة وخاصة في أواخرها قد طرأ عليها شيء من الشجاعة ، حتى لنراه يقول للإنجليز ما لم يقله منذ عين في دار الكتب ، وحتى لنراه أيضاً يقول لبعض الحكام المستبدين ما لم يقله غيره من الشعراء . والسبب في ذلك أن الرجل كان قد اطمأن بعض الشيء بعد الاستقلال المقيّد ، وأمن في بعض الفترات أذى المحتلين ، كما كان بعد ذلك قد أمضى مدة خدمته في دار الكتب وأحيل إلى المعاش ؛ فلم يعد قيد الوظيفة يعقل لسانه أو يهيج جراحه . ولذا هاجم الإنجليز وطالب بالجلاء

(١) ديوان حافظ ج ٢ ص ١٠٩ .

(٢) ديوان حافظ ج ٢ ص ١٠٦ - ١٠٧ .

(٣) ديوان حافظ ج ٢ ص ١٠٨ .

ولعن المستبد صدق . ولذا أيضاً وجدنا أهم ما له من شعر وطني في تلك الفترة قد قاله حول سنة ١٩٣٢ ، وهي سنة إحالته إلى المعاش .

ونتيجة لتعلق أنظار هؤلاء الشعراء بالبلاد الإسلامية والعربية ، وارتباطهم وجدانياً بإخوانهم المسلمين والعرب ، وتحركهم في دوائر الإسلامية والعروبة والشرق ، إلى جانب تحركهم بعمق في دائرة الوطنية المحلية ؛ نتيجة لهذا كله ، نجد زعماء الاتجاه المحافظ يتابعون أحداث الخلافة بعد الحرب العالمية الأولى ، باكين هزيمة تركيا أولاً ، ثم مهللين لانتصار مصطفى كمال ثانياً ، ثم جزعين من إلغاء أتانورك للخلافة آخر الأمر . وهم في كل ذلك مدفوعون بمشاعر إسلامية خالصة ، يذكرونها صراحة ، ويؤكدونها بتريد أسماء المعالم المقدسة في البلاد الإسلامية ، ليخلعوا على تلك المعالم مشاعرهم ، وليشيروا — بما تحمله من طاقات شعورية — حماس المسلمين في كل مكان .

كما نجد هؤلاء الشعراء المحافظين يسهمون في قضايا البلاد الإسلامية العربية الأخرى ، مؤازرين نضالها ، مباركين انتصارها ، باكين من استشهدوا من أبطالها . وهم في هذه المرة مشيدون بالرابطة الإسلامية والرابطة العربية ، التي تُذكر كل منهما صراحة أو تكتبه ، أو يشار إلى أى منهما بلفظ الشرق ، الذي كان يعنى الوطن العربي أحياناً ، والوطن الإسلامى أحياناً ، كما تدل على ذلك استعمالات الشعراء في ذلك الوقت^(١) .

فحين تُحتل الآستانة ، ويتقسمها الإنجليز والفرنسيون والطيالان ، يتحدث حافظ إبراهيم عن هذه النكبة ، فيقول مناجياً الله سبحانه ، في تحسر المسلم على ما كان من ضياع أرض إسلامية عزيزة ، وإذلال لإخوة مسلمين أعزاء :

(١) من الاستعمالات التي تجعل للشرق معنى العروبة قول شوقي :

كان شعري الغناء في فرح الشرق وكان العزاء في أحزانه
قد قضى الله أن يؤلفنا بالبحر ، وأن نلتقي على أشجانها
كلما أن بالعراق جريح لمس الشرق جنبه في عمان

ومن الاستعمالات التي يراد بها الوطن الإسلامى قول شوقي : « ونحن في الشرق والفصحى بنو ربح »
حيث جعل الفصحى رمزاً للعروبة ، وجعل الشرق رمزاً للإسلام .

أبرضيك أن تغشى سنابك خيلهم حماك ، وأن يمني الحطيم وزمزم
وكيف يذل المسلمون وبينهم كتابك يتلى كل يوم ويكرم
نبيك محزون وببيتك مطرق حياء ، وأنصار الحقيقة نوم^(١)

وحين ينتصر مصطفى كمال سنة ١٩٢٢ وتنهض تركيا بعد ما منيت به من هزيمة واستسلام ، يتحدث شوقي عن هذا الانتصار بلغة المسلم المبتهج بانتصار قائده مسلم في معركة إسلامية ، حتى ليذكره هذا النصر القريب في الأناضول بما كان من انتصار بعيد في بدر ، وحتى لينقل إليه مصطفى كمال صورة خالد بن الوليد ، وحتى ليجعل الفرحة تهز كل جوانب العالم الإسلامي وتمس كل آثاره المقدسة . وفي ذلك يقول شوقي :

الله أكبر كم في الفتح من عجب يا خالد الترك جدد خالد العرب
لما أتيت ببدر من مطالعها تلفت البيت في الأستار والحجب
وهشت الروضة الفيحاء ضاحكة إلى المنورة المكية الترب
وأرج الفتح أرجاء الحجاز وكم قضى الليالي لم ينعم ولم يطب^(٢)

بل يتحدث عبد المطلب عن هذا الانتصار ، في حماس أعظم واندماج أشد ، حتى ليعتبره انتصاراً لقومه ، وفوزاً لآله ، وهو في ذلك لا يعتبر نفسه تركياً ، ولا يتخلى عن شيء من حماسه لوطنه ، وإنما يصدر عن هذا الشعور الإسلامي المجمع ، الذي يعتبر المسلمين إخوة ، وفي ذلك يقول من قصيدة له :

لقد ظنوا الظنون بنا سفاهاً وراحوا البغي وانتجعوا الخيالا
كأن لم يعلموا أن المنايا بأيدينا نُصرّفُها نصالاً
وأن لنا لدى الغارات خيلا نجد بنا إلى الموت اختيالاً
وما يونان - إن جهلت - بكفء لنا يوم المغار ولا مثالا^(٣)

(١) ديوان حافظ ج ٢ ص ٨٨ - ٨٩ .

(٢) الشوقيات ج ١ ص ٤٨ - ٥٢ .

(٣) ديوان عبد المطلب ص ١٩٨ .

وحين يُلقى مصطفى كمال الخلافة ، يبكيها شوقى - قبل كل شيء - فى حزن المسلم ، الذى كان يرى فيها وسيلة تجميع وتكتيل لقوى المسلمين ، ومظهراً من مظاهر عظمة الإسلام وجلاله . وفى ذلك يقول :

ضجعت عليك مآذن ومنابر وبكت عليك ممالك ونواح
بكت الصلاة ، وتلك فتنة عابث بالشرع عريبد القضاء وقاح
أفنى خزعبله وقال ضلالة وأنى بكفر فى البلاد صراح
إن الذين جرى عليهم فقهه خلقوا لفقه كتيبة وسلاح^(١)

كما يتحدث أحمد محرم - كمسلم - عما لقيت الخلافة من خيانات بعض الزعامات العربية الطامعة ، والمدفوعة بإغراءات الإنجليز وحيل الاستعمار ، فيقول فى قصيدة له فى المناسبة نفسها :

وما نفعُ الخلافة حين تُمسى حديث خرافة للهازلينا
ثوت تتجرع الآلام شتى على أيدى الدهاة الماكرينا
منعنا الظلم أن يطغى عليهم فخانونا وكانوا الظالمينا
نُصاب لأجلهم ونُصاب منهم فإن تعجبُ فذلك ما لقينا^(٢)

وحين تهب سوريا فى ثورتها ضد الاحتلال الفرنسى سنة ١٩٢٥ ، يسهم الشعراء المحافظون بشعرهم فى المعركة ، إلى جانب إخوانهم السوريين ، حتى لنجد لشوقى وحده ثلاث قصائد فى هذه المناسبة . فهو أولاً يذيع قصيدته النونية المشهورة ، مؤكداً أخوة الإسلام والعروبة والمأساة بين سوريا ومصر ، فيقول :

قُمُ نتاجِ جلق وانشد رسم من بانوا مشت على الرسم أحداث وأزمان
تغير المسجدُ المحزون واختلقت على المنابر أحرار وعبدان

(١) الشوقيات ج ١ ص ١٠٦ - ١٠٧ .

(٢) ديوان محرم مخطوط (عن الاتجاهات الوطنية للدكتور محمد حسين ج ٢ ص ٣١) .

فلا الأذان أذان في منابره إذا تعالى ولا الآذان آذان
ونحن في الشوق والفصحى بنو رحم ونحن في الجرح والآلام لإخوان^(١)

ثم يذيع قصيدته الثانية سنة ١٩٢٦ بمناسبة نكبة دمشق ، ويتحدث فيها عن صلات الدين واللسان والحنة بين المصريين والسوريين ، ويحاول أن يستنهض همم مواطنيه في نضال الإنجليز ، بتمجيده لبطولات أبناء سوريا في نضال الفرنسيين . ومن تلك القصيدة يقول شوقي :

نصحتُ ونحن مختلفون داراً ولكن كلنا في الهم شرقُ
وتجمعنا إذا اختلفت بلاد بيان غير مختلف ونطق
وللاوطان في دم كل حر يد سلفت وذَيْن مستحق
والحرية الحمراء باب بكل يد مضرجة يدق^(٢)

ثم يذيع قصيدته الثالثة سنة ١٩٢٦ أيضاً ، رابطاً بين معاناة قومه من أجل الحرية ، ومعاناة إخوانه في سوريا من أجلها أيضاً . ويوضح أن الطريق الوحيد إلى الظفر بها هو طريق الدم . وفي تلك القصيدة يقول :

سَلُّوا الحرية الزهراء عنا وعنكم : هل أذاقتنا الوصالا
وهل نلنا كلانا اليوم إلا عراقيب المواعد والمطالا
عرفتم مهـرها فـهرتموها دماً صبغ السبابس والدغالا^(٣)

وحين يستشهد القائد العربي محمد بن سعيد العاصي في فلسطين سنة ١٩٢٩^(٤) ، يذيع محرم قصيدة في رثائه ، وفيها يستنهض همم المسلمين والعرب من أجل نصرة فلسطين ، سابقاً كل الشعراء إلى هذا الميدان المقدس . ومن هذه القصيدة يقول :

(١) الشوقيات ج ٢ ص ١٢٢ - ١٢٥ .

(٢) الشوقيات ج ٢ ص ٩٠ - ٩١ .

(٣) الشوقيات ج ٢ ص ٢٢٨ .

(٤) كان ذلك حين اتسع نطاق القتال بين العرب واليهود منذ حوادث البراق أو حائط المبكى .

نظم المجند لأبطال الحمى ونظمت الشعر ناراَ ودما
يا فلسطين ارفعى تاجيك فى دولة البأس وزيدى شتما
صخرة صماء تحمى صخرة علمتها كيف تشفى الصمما
أسمعتُ « بلفور » نجوى وعده ترمى حزناً وتمضى ندما^(١)

وحين يقتل الطليانُ الشهيد المسلم ، عمر المختار سنة ١٩٣١ ، يذيع
شوقى همزيتة الرائعة ، التى يصور فيها كيف ضجت أفريقيا على البطل
العظيم ، الذى ركزه المستعمرون - عن جهل - لواء يتجمع تحته المظلومون
ليثأروا من ظالمهم . ومن تلك القصيدة قول شرق

ركّزوا وفاتك فى الرمال لواء يستنهض الوادى صباح مساء
يا أيها السيف المجرد فى الفلا يكسو السيوف على الزمان مضاء
أفريقيا مهد الأسود ولحدها ضجت عليك أراجلا ونساء
والمسلمون على اختلاف ديارهم لا يملكون على المصاب عزاء^(٢)

ويذيع محرم قصيدة فى نفس المناسبة ، معتبراَ المصيبة مصيبة الإسلام
والمسلمين فيقول :

هتَفَ النّعى فما ملكتُ بيانى ليت النّعى إلى الإمام نعانى
ذعر الحطيم وراع يثرب حائط للموت ضجج لهوله الحرمان
سهم أصاب المسلمين وجال فى كبد الهدى وحشاشة الإيمان^(٣)

وحين ينكل الصهيونيون بأبناء الإسلام والعروبة فى فلسطين ، يقول
محرم من قصيدة له سنة ٣٨ متنبأً بما سيجره اغتصاب الأرض المقدسة
على الإسلام والعروبة من ويلات ، ومثيراً الهمم إلى نخوض معركة الحياة
ضد الصهيونية الباغية :

(١) ديوان محرم المخطوط (عن الاتجاهات الوطنية للدكتور محمد حسين ج ٢ ص ١٥٥) .

(٢) الشوقيات ج ٤ ص ١٧ - ١٨ .

(٣) ديوان محرم المخطوط (عن الاتجاهات الوطنية للدكتور محمد حسين ج ٢ ص ١٥٤) .

من ذا يرى دمه أعز مكانة
وطن يعذب في الجحيم وأمة
من أن يخضب في فلسطين الربا
أعز علينا أن تعصب وتنكبا
إنا لنعلم أن آكل لحمهم
سيخوض منا في الدماء ليشرباً^(١)

(ب) من الناحية الفنية :

أما من الناحية الفنية ، فإن زعماء الاتجاه المحافظ البياني ظلوا على طريقتهم في محافظتها على تقاليد الشعر العربي التي حددتها عصور الازدهار ، ووقفوا عند ما ألفوا من الاهتمام قبل كل شيء بالجانب البياني ، وجعل إتقان الصياغة في المحل الأول^(٢) ، شأنهم في ذلك شأن « الكلاسيكيين » الذين تعد الصياغة المتقنة أبرز خصائصهم^(٣) .

وليس من شك أنهم أحسوا بخرج موقفهم ، وخاصة بعد الهجوم العنيف الذي وجه إليهم من أصحاب الاتجاه التجديدي الدشني ، وبصفة أخص ، بعد ظهور كتاب « الديوان » ، الذي أخرجه العقاد والمازني ، وجعل من أهم أهدافه هدم هؤلاء المحافظين ، بتحفيم زعيمهم شوقي عن طريق نقد شعره وبيان ما فيه من تخلف وبعد عن الفن الشعري الذي يتطلبه العصر^(٤) .

وقد عبر حافظ عن هذا الإحساس عند الشعراء المحافظين ، حين قال :

ملأنا طباق الأرض وجداً ولوعة
ومسكت بنات الشعر منا موافقاً
يهند ويدعد والزباب وبوزع
بسقط اللوى والرقمطين ولعلع
تغيرت الدنيا وقد كان أهلها
يرون متون العيس ألين مضجع

(١) انظر : شعراء الوطنية للرافعي ص ٢١٠ .

(٢) انظر : تفصيل مذهبهم في الفصل الثالث ، المبحثين ج ، د من مباحث المقال رقم ١ من المقالات الخاصة بالشعر .

(٣) انظر : Wat is classic T, S, Eliot p, 9,

(٤) ظهر الديوان سنة ١٩٢١ ، وتولى العقاد نقد شوقي والرافعي ، وتولى المازني نقد المنفلوطي وشكري ، وكان نقد المازني لشكري خارجاً عن طبيعة الكتاب لأن شكري من حمد التجديد ، وكان النقد له بدوافع شخصية .

وكان يريد العلم عيراً وأينما متى يعيها الإيجاف في البيد تطلع
فأصبح لا يرضى البخار مطية ولا السلك في تياره المتدفع
ونحن كما غنى الأوائل لم نزل نغنى بأرماع وبيض وأدرع
عرفنا مدى الشيء القديم فهل مدى لشيء جديد حاضر النفع ممتع؟! (١)

غير أن هذا الإحساس لم يتجاوز هذا الاعتراف من جانب حافظ،
وبعض محاولات للتجديد لا تتم عن فهم لحقيقته عند رفاق حافظ، ممن
حسبوا أن التجديد هو الحديث عن بعض المخترعات الحديثة، كالقطار
والطيارة وما إلى ذلك، وجعل مجرد الحديث عن هذه الأشياء ثورة على
الحديث عن الحمل والسناقة مثلاً. مع أن من المقررات أن التجديد
لا يكون في تناول شيء جديد فحسب، وإنما في طريقة تناول هذا
الشيء، بل في طريقة الإحساس به والوقوف منه، قبل طريقة الحديث
عنه. وقد تناول الشعراء المحافظون ما تناولوا من مخترعات حديثة بنفس
الطريقة القديمة، التي تناول الشيء من الخارج. وتعدد مظاهره لوناً
وحجماً وفائدة أو ضرراً، دون أن تتعدى ذلك - في الغالب - إلى وقع
هذا الشيء على نفس الشاعر، أو تحاول النفاذ من الحدود الشكلية لهذا
الشيء إلى ما وراء اللون والحجم والمظاهر السطحية. بل أكثر من ذلك،
قد عبر الشعراء المحافظون عن هذه المخترعات الحديثة، بتلك الأوصاف
والتراكيب والصور التي ألفت، بل استهلك في الحديث عن أشياء معرقة
في القدم. ومن ذلك قول شوقي في الطيارة :

أعقابٌ في عذان الجو لاحُ - أم سحاب فر من هوج الرياحُ
أم بساط الريح رده النوى بعد ما طوف في الدهر وساح
أو كأن البرج ألقى حوته فترامى في السموات الفساح (٢)

(١) ديوان حافظ ج ١ ص ١٢٩ - ١٣٠.

(٢) انظر : الشوقيات ج ٢ ص ١٩٤.

(ح) محاولات تجديدية :

ولعل المحاولة الوحيدة الجادة في مجال التجديد الشعري من جانب المحافظين هي تلك المحاولة التي قام بها شوقي لتطويع الشعر للمسرح .
والحق أن هذه المحاولة ليست وليدة تلك الفترة التي يساق عنها الحديث ، ولم يتجه إليها شوقي في تلك السنوات فقط وإنما بدأها من قبل ذلك بسنين^(١) . ولكن الحق أيضاً ، أن شوقي كان قد انصرف عن كتابة المسرحيات الشعرية منذ خاب أمله بعد كتابة مسرحيته الأولى « على بك الكبير » ، التي ألفها في فرنسا سنة ١٨٩٣ ، ولكنه تحت عبء الإحساس بالجمود ، وإزاء الاتهام بالتخلف ، وأمام هجمات دعاة التجديد في هذه الفترة ، اتجه من جديد إلى الشعر المسرحي منذ سنة ١٩٢٧ ، ووالى لإخراج مسرحياته الشعرية من ذلك التاريخ حتى سنة ١٩٣٢ ، فأخرج في هذه السنوات : « مصرع كليوبترا » و « مجنون ليلى » و « قمباز » و « عنتره » و « الست هدى » . كما أعاد كتابة مسرحيته الشعرية الأولى « على بك الكبير » بما يتلاءم مع مستواه الشعري والفني الجديد ، وبما يجنبه الأخطاء التي تورط فيها حين أقدم على المحاولة لأول مرة^(٢) .

وربما اعتبرت محاولة أخرى لأحمد محرم ، في المحل الثاني من هذه المحاولة ، وذلك أنه أراد أن يطوع الشعر للقصص التاريخي الحماسي الطويل ، فألف نحو سنة ١٩٣٣ « ديوان مجد الإسلام »^(٣) ليحكى بالشعر سيرة

(١) كتب أولى مسرحياته « على بك الكبير » ، وهو في باريس سنة ١٨٩٣ .

(٢) انظر : مسرحيات شوقي لمحمد مندور ، والمسرحية في شعر شوقي للدكتور محمود شوكت .
واقرا الدراسة التي كتبها عن مسرحيات شوقي في الفصل الخاص بها في كتابي « الأدب القصصي والمسرحي في مصر »

(٣) انظر : « ديوان مجد الإسلام » ، المقدمة التي كتبها المشرف على تصحيحه محمد إبراهيم

الرسول وبطولاته وغزواته . وربما أراد محرم بهذا العمل أن يطرق بالشعر العربي فن الملحمة . ولكنه في الواقع لم يخرج ملحمة بالمفهوم الفني لهذا الجنس الأدبي ، وإن طاب لكثير ممن تحدثوا عن هذا العمل أن يسموه « الإلياذة الإسلامية »^(١) . وذلك أن الملحمة في حقيقتها وكما عرفت — من أروع نماذجها التي خلفها « هوميروس » — تعتمد أساساً على الأساطير الشعبية والبطولات الخيالية ، التي تصل أحياناً إلى جعل الأبطال في مصاف الآلهة أو أنصاف الآلهة ، وهي لهذا كله لا تعنى بالوقائع التاريخية ولا الأحداث الحقيقية ، وإنما تعنى قبل كل شيء بالخيال الجامح والتصوير الأسطوري ، مما كان يرضى ظمناً الجماهير إلى البطولة الحارقة ، وتلففها على الأبطال الخياليين^(٢) .

أما « ديوان مجد الإسلام » فبرغم اتخاذه سيرة بطل عظيم مادة ، وبرغم تسجيله لمعارك وانتصارات باهرات ، فإن هذا العمل الشعري قد التزم الوقائع التاريخية ، وسجل الأحداث الحقيقية ، ولم يعتمد أصلاً على الأساطير ولم يحكم الخيال ؛ ثم هو بعد ذلك قد التزم في البناء الفني شكل القصائد الغنائية المتتالية ، التي تؤلف في جملتها ديواناً ذا موضوع واحد ، هو حياة محمد صلى الله عليه وسلم ، وبطولاته وغزواته .

وقد درج الشاعر على أن يقدم بين يدي معظم القصائد — بمقدمة نثرية تجمل الأحداث التاريخية التي ستعالج فيما يلي من أبيات . كذلك درج على التزام الوزن والقافية في كل قصيدة تعالج فصلاً أو موضوعاً معيناً ، ثم تغيير الوزن والقافية في القصيدة الأخرى ، وهكذا . ومن هنا نرى أن أهم تجديد في هذا العمل ، هو معالجته في ديوان

(١) يفهم من المقدمة أن الشاعر لم يطلق على هذا العمل اسم « الإلياذة الإسلامية » ، وإنما كان ذلك من إضافات الآخرين . انظر المقدمة ص ٥ .

(٢) انظر : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث للدكتور محمد غنيمي هلال ص ٧٠ ، وما بعدها

وانظر : الأدب ومذاهبه للدكتور محمد مندور ص ٢٢ - ٢٥ .

كامل لموضوع واحد ، هو سيرة الرسول وبطولاته وغزواته . أما بعد ذلك فهو - في جملته - قصائد غنائية تستلهم مادة تاريخية ، ولا تؤلف ملحمة إلا على سبيل التجوز ، واعتبار الحديث عن البطولة بالشعر المتسم بالطول والإفاضة ، كافياً لإطلاق هذا الاسم^(١) .

وهذه أبيات من القصيدة الأولى ، التي تحمل عنوان : « مطلع النور الأول » ، وفي هذه الأبيات يتحدث الشاعر عن ثبات محمد صلى الله عليه وسلم ، وعدم استجابة لإغراء قومه بالملك والمال ، حتى يصرفوه عن دعوته :

جاءه عمه يقول : أترضى أن يقيموك سيداً أو أميراً
ويصبروا عليك من صفوة الما ل ، حياً ما طراً وغيثاً غزيراً
قال : يا عم ما بعثت لدنيا أبتغيها ، وما خلقت حصوراً
لو أتوني بالنيرين لأعرض ت أريهم مطالبي والشّقورا^(٢)
إن يشيروا بما علمت فإني لأدعّ الهوى وأعصى المشيراً
دون هذا دمي يراق ، ونفسي تطعم الحتف رائعاً محذورا^(٣)

على أن محاولة شوقي برغم نجاحها ، إنما كانت محاولة للتجديد في فن الشعر بعامة . وليست محاولة للتجديد في مجال الشعر الغنائي بخاصة ، فهي تهدف إلى عمل شعر « درامي » ، وهو نوع من الشعر مغاير في حقيقته للشعر الغنائي من الناحية الفنية ، وإن خدمت الشعر العربي بوجه عام . وفتحت أمامه ميداناً من أخصب الميادين .

(١) منذ عصر النهضة حاول عدد من الأدباء في العالم عمل ملاحم بمفاهيم مختلفة عن المفهوم القديم للملحمة ، فثلا وجدت الملحمة الأدبية التي تعتمد على الفكرة والمعاني المجردة والتي تقابل الملحمة التاريخية التي تعتمد على التاريخ المزوج بالأساطير ، لكن ملحمتي هوميرو بقيتا تمثلان النسق الأعلى للملاحم وترشمانه . انظر : المفهوم الصحيح لهذا النوع الأدبي في الأدب ومذاهبه للدكتور محمد مندور ص ٢٢ - ٢٥ ، وانظر : الأدب وفنونه للدكتور عز الدين إسماعيل ص ١٢٦ - ١٢٨ .

(٢) الشقور : الحاجات والأمور المتصلة بالقلب ، جمع شقر .

(٣) ديوان مجد الإسلام ص ٥ .

لهذا نستطيع أن نقرر : إنه باستثناء محاولة شوقي الناجحة — أو برغمها — قد تجمد الاتجاه الشعري المحافظ في هذه الفترة ، حيث لم يصف جديداً إلى مجاله الموضوعي ، ولم يصب تجديداً في أسلوبه الفني ، وحيث وقف عند المرحلة التي وصل إليها ، منذ وصل إلى قمته مع أمير الشعراء . وقد سار في هذا الاتجاه الشعري المحافظ بعد جيل شوقي ، جيل آخر تمثل في علي الجارم ومحمد الأسمر وعزيز أباظة وعلى الجندى ومحمود غنيم وغيرهم . ولكن بموت شوقي سنة ١٩٣٢ ، ماتت سيادة هذا الاتجاه ، وظل كل السائرين في طريقه يحاولون جاهدين أن يقربوا من قمته الشائخة ، التي علاها كثير من الجيل .

٢ — انحسار الاتجاه التجديدي الذهني :

إذا كانت الظاهرة الأولى من ظواهر الشعر في هذه الفترة ، هي ظاهرة تجمد الاتجاه المحافظ البياني ، فالظاهرة الثانية هي ظاهرة انحسار الاتجاه التجديدي الذهني^(١) . فقد شهدت هذه الفترة انحسار هذا الاتجاه كماً وكيفاً ، حتى أو شك أن يختفي من الحياة الأدبية ، لولا جهود العقاد وإصراره وأصالته ، التي حفظت لهذا الاتجاه الاستمرار ، برغم ما أحاط به من معوقات .

وقد كان من أهم أسباب انحسار هذا الاتجاه — ومن أهم مظاهره أيضاً — توقف شكري عن إصدار دواوين جديدة ، بعد أن أصدر ديوانه السابع « أزهار الحريف » سنة ١٩١٨ . وقد كان هذا التوقف من جانب شكري ، بسبب تأزمه النفسي ، نتيجة لإحساسه بخيبة الأمل ، وعدم نيله ما كان يطمح إليه من مجد أدبي . لم يحقق له إصدار سبعة دواوين ، ثم نتيجة لعدد من الصدمات في حياته العامة وصلاته الخاصة^(٢) ،

(١) اقرأ تفصيل القول عن هذا الاتجاه وظهوره وخصائصه في الفصل الثالث ، المقال رقم ٢ من المقالات الخاصة بالشعر .

(٢) انظر : ديوان عبد الرحمن شكري تحقيق نقولا يوسف : المقدمة ص ٨٥ وما بعدها .

ربما كان من أقساها عليه لإقذاع صديقه المازنى فى نقده ، وإقرار صديقه العقاد لهذا النقد ، بنشره فى كتاب الديوان الذى أصدره معاً ، والذى اتهم فيه شكرى بالجنون ، وسمى صنم الألاعيب ، ونصح بالانصراف عن التأليف ليريح أعصابه المختلة ، ويريح القراء من جهوده العقيمة^(١) !! كذلك كان من أسباب انحسار هذا الاتجاه - ومن مظاهره أيضاً - انصراف المازنى عن الشعر ، منذ أصدر ديوانه الثانى سنة ١٩١٧ . فقد اتجه إلى الصحافة ، وآثر القصة والمقال من بين فنون الأدب ، حيث لم يعد يرى الشعر كافياً لسد حاجاته أولاً ، ولا للتعبير الطليق عما يريد أن يعالج من شئون الحياة ثانياً . وقد حول تأملاته وذهنياته الشعرية ، إلى لون من السخرية الواعية ، أجاد استخدامه فيما كان يكتب من مقالات اجتماعية ، ومن قصص أو صور قلمية^(٢)

وهكذابقى العقاد وحده من زعماء الاتجاه التجديدى الدهنى يواصل كتابة الشعر . ولكنه لم يجعل الشعر همه أو فنه الأدبى الأول ، بل انصرف هو الآخر إلى الصحافة والكتابة السياسية أولاً ، ثم إلى التأليف الأدبى والإسلامى أخيراً . حتى اعتبر فى طليعة الكتاب السياسيين فى أوائل هذه الفترة ، ثم اشتهر كعلم من أعلام الكتابة الأدبية والإسلامية فى آخريات تلك السنوات^(٣) .

(١) انظر : الديوان ج ١ ص ٤٨ وما بعدها ، وج ٢ ص ٨٥ وما بعدها .

هذا وقد نشر شكرى بعد فترة من توقفه عدداً من القصائد المتفرقة حين كان يلج عليه شغل أو فكرة . وحين كان يتغلب طبعه الأدبى على تأزمه النفسى . فقد نشر قصيدة الطفل فى الهلال فى أغسطس سنة ١٩٣٢ ، ثم نشر عدة قصائد فى سنتى ١٩٣٥ و ١٩٣٦ بالرسالة والمقتطف والمجلة الجديدة ، ثم عاد فنشر بعض القصائد فى سنة ١٩٤٩ .

انظر : مقدمة ديوان عبد الرحمن شكرى بقلم نقولا يوسف ص ١٠ - ١١ .

(٢) انظر : أدب المازنى للدكتورة نعمات فؤاد ص ١١٣ - ١١٤ ، ومحاضرات عن إبراهيم المازنى للدكتور محمد مندور ص ٤١ .

(٣) انظر : مع العقاد لشوقي ضيف ص ٣٨ - ٥١ . وانظر : العقاد دراسة وتحيية =

وبرغم أن العقاد في هذه الفترة لم يجعل الشعر همه أو فنه الأول ،
قد ظلت دواوينه تتوالى دون انقطاع ، بل لقد أخرج في عام واحد
من أعوام تلك الحقبة ديوانين اثنين . .

فبعد أن أخرج الجزء الأول من ديوانه الأول سنة ١٩١٦ ، ثم الجزء
الثاني سنة ١٩١٧ ، أخرج الجزء الثالث من هذا الديوان سنة ١٩٢١ ،
ثم جمع تلك الأجزاء وضم إليها الجزء الرابع وسمى كل ذلك : « ديوان
العقاد » ، ونشره سنة ١٩٢٨^(١)

وفي سنة ١٩٣٣ ، أخرج العقاد ديوانين آخرين ، الأول باسم « وحى
الأربعين » ، والثاني باسم « هدية الكروان » . ثم أخرج سنة ١٩٣٧
ديوانه المسمى « عابر سبيل »^(٢) .

والملاحظ على شعر العقاد الذى ظهر فى تلك الفترة ، أنه قد سار — فى
جملته — على المبادئ التى ارتضاها هو وزميلاه شكرى والمازنى منذ الفترة
السابقة . وهى المبادئ التى تقوم قبل كل شئ على عدم اعتبار الشعر
المحافظ البياني مثلاً أعلى للشعر فى العصر الحديث ، والتى تهتم بالتجديد فى
موضوعات الشعر وطريقة أدائه ، وتعنى فى المحل الأول بنفس الشاعر وأصالته
والتي تعطى قيمة كبرى للخيال الذهني فى النسيج الشعري ، وتحاول محاولة جادة
لتحقيق الوحدة العضوية وصدق التجربة الشعرية^(٣) . كل هذا مع توفيق
أحياناً وإخفاق فى بعض الأحيان ، وخاصة حين يطغى الفكر فيفسد
طبيعة الشعر^(٤).

= ص ٣١٠ وما بعدها ، لثرى أن أعظم كنهه الأدبية ظهرت فى الثلاثينيات وأن عبقرياته ظهرت
فى الأربعينيات .

(١) انظر : ديوان العقاد كلمة ختام ص ٣٥١ ، والعقاد دراسة وتحية ص ٣١٠ ومع العقاد
لشوقي ضيف ص ١٣٨ - ١٣٩ .

(٢) وبعد ذلك أخرج « أعاصير مغرب » سنة ١٩٤٢ ثم « بعد الأعاصير » سنة ١٩٥٠ .

(٣) انظر : تفصيل هذه المبادئ فى الفصل الثالث ، المبحث جـ من مباحث المقال رقم ٢
من المقالات المخصصة للشعر .

(٤) انظر : The Name and Nature of poetry. Hausman P. 47

ففي الجزء الثالث من ديوان العقاد الأول، هذا الجزء الذي ظهر سنة ١٩٢١، نراه يعنى بالتأملات الفكرية ، والقضايا الذهنية ، التي تصل أحياناً إلى درجة التفلسف ، كما نراه يبتعد عن التأثير بالقيم البيانية ، ويركز اهتمامه على التأثير بالقيم الفكرية ، ثم نراه يجعل صدق التجربة الشعرية وتحقيق الوحدة العضوية في المحل الأول :

وما يؤيد ذلك هذا النموذج الذي يتحدث فيه العقاد عن الإنسان وحرية الفطرية ، وما يكبلها به الإنسان نفسه من قيود مختلفة . وقد سمى الشاعر هذا النموذج « حانوت القيود » ، وفيه يقول :

تزوّدَ منه الناس في كل حقة	وحجوا إليه موكباً بعد موكب
يصيحبون فيه بالقيود كأنهم	سراحين في واد من الأرض مجذب
فمن قائل : عجل بقيدى فإننى	طلق ، ومن عان كثير القلب
إذا أخطأ الأغلال قطب وجهه	كثيلاً ، وإن أثقلنه لم يقطب
فهذا إلى قيد من العقل ناظر	وما العقل إلا من عقل مؤرّب
يخفض من أهوائه كلّ ناهض	ويغلب من آماله كل أغلب
ويمشى بأغلال التجارب معجباً	على غبطة منه لمن لم يجرب
وهذا إلى قيد من الحب شاخص	وفي الحب قيد الجامع المتوثب
ينادى : أنلنى القيد يا من تصوغه	ففي القيد من سجن الطلاقة مهرّب
أدره على لبي وروحي ومهجتي	وطوق به كفى وجيدى ومنكبي
ورصعه بالحسن المسوم واجله	بكل سعيد في المناظر طيب
عزيز علينا أن نعيش وحولنا	أسارى الهوى من فائز ونخيّب (١)

وفي الجزء الرابع من ديوانه الأول ، الذي صدر سنة ١٩٢٨ ، ومعه كل الأجزاء الثلاثة السابقة ؛ نرى العقاد يسير في نفس الخط التجديدي الذهني ، وربما يصل فيه إلى درجة أكثر نضجاً وأتم استراء ، بل قد يصل إلى حد من التأمل الفلسفي ينتهى به - في بعض التجارب - إلى فلسفة السخط

والرفض ، والإقرار « بلا جدوى شيء في هذا الوجود » . ففي ذلك الجزء من ديوان العقاد ، نراه — مثلاً — يقول في قطعة بعنوان « سيان » :
يا شمس ما ضرك لو لم تشرق ؟ يا روض ما ضرك أو لم تعبق ؟
يا قلب ما ضرك لو لم تخفق ؟ ! سيان في هذا الوجود الأحق
من كان مخلوقاً ومن لم يخلق^(١) !

ولنأخذ قلت : « إن شعر العقاد في تلك الفترة قد سار — في جملته — على المبادئ التي ارتضاها هو وزميلاه من قبل ، ولم أقل : قد سار كله على تلك المبادئ ؛ لأن العقاد كان في بعض هذا الشعر يفعل فعل الشعراء المحافظين ، من حيث النظم في المناسبات والسياسيات والإخوانيات ، التي تصل أحياناً إلى حد التفاهة . وليس من شك أن روح الفترة التي عرفنا أنها كانت فترة صراع سياسي ، قد أثرت على العقاد ، فحدثت به — بعض الشيء — عن الطريق الذي رسمه هو وصاحباها من قبل . وليس من شك أيضاً في أن ارتباط الشاعر ببعض الهيئات وصلته ببعض الأصدقاء . قد كان من العوامل التي ورطته في بعض شعر المناسبات والإخوانيات ، إلى جانب ما ورطته فيه صراعات الفترة من شعر السياسيات .

فمثلاً نرى العقاد في الجزأين الثالث والرابع من ديوانه الأول ، قد أورد قصائد تخالف ما أخذ به نفسه هو وصاحباها من قبل ، وتمائل ما أخذه على خصومه ، حين هاجم رثاءهم وأمداحهم وتهانيهم وما إلى ذلك من شعر المناسبات . فنحن نطالع له في الجزء الثالث قصيدة في رثاء السلطان حسين^(٢) ، وأخرى في رثاء محمد فريد^(٣) ، وثالثة في رثاء الطلبة الذين ذهبوا ضحية حادث قطار في إيطاليا^(٤) .

كما نطالع له في الجزء الرابع قصيدة في سعد زغلول بمناسبة عودته من

(١) انظر : ديوان العقاد ص ٢٩٨ .

(٢) انظر : ديوان العقاد ص ٢١٨ - ٢١٩ .

(٣) انظر : ديوان العقاد ص ٢٢٨ - ٢٣١ .

(٤) انظر : ديوان العقاد ص ٢٣١ - ٢٣٣ .

٢٩٣

منفاه سنة ١٩٢٣^(١). ثم نطالع بعد تلك القصيدة مباشرة قصيدة أخرى في ذكرى مرور أربعين يوماً على وفاة سعد^(٢). كما نطالع بعد ذلك في أواخر الديوان قصيدة ثالثة^(٣) في سعد أيضاً قالها العقاد بمناسبة زيارة الزعيم الوفدى لمدينة أسوان سنة ١٩٢٣.

وما نراه في الجزأين الثالث والرابع من ديوان العقاد الأول، نراه فيما صدر له بعد ذلك من دواوين، فنراه في «هدية الكروان» قد جعل معظم الديوان لموضوعات تسير في خطه الشعري الحقيقي، بل قد جعل قسماً كاملاً من الديوان لمناجاة طائفة الكروان، وعرض كثير من القضايا العاطفية والفكرية من خلال هذه النجوى. ومن ذلك قصيدة «اليوم الموعود» التي يقول فيها:

لى جنة يا يومُ أجمعُ فى يدى ما شئت من زهرها المتبسم
وأذوق من ثمراتها ما أشتهى لا تحتفى منى ولا أنا أحتفى
لم آس بين كرومها وظلالها إلا على ثمر هناك محرم
فكأنها هى جنة فى طيها ركن تسلل من جحيم جهنم
أبدأ يذكرفى النعيم بقربها حرمان مرؤود وعزة معدم
وأبيت فى الفردوس أنعم بالمنى وكأننى من حسرة لم أنعم^(٤)

ولكننا نرى فى الديوان نفسه أن الشاعر قد أورد بعض التهامى والتقريظات^(٥)، بل نراه ينظم قصيدة فى وصف البيرة على لسان طفل، فيقول كلاماً دون مستوى العقاد واتجاهه بمسافات ومسافات. وحسبنا أن نقرأ مطلع هذه القصيدة الذى يقول فيه:

(١) انظر: ديوان العقاد ص ٢٧٧ - ٢٨٠.

(٢) انظر: ديوان العقاد ص ٢٨١ - ٢٩٢.

(٣) انظر: ديوان العقاد ص ٢٤٧.

(٤) انظر: «هدية الكروان» ص ٤٨.

(٥) من ذلك تهنئة لمكرم عبيد حين أجرى عملية جراحية، وتهنئة لحافظ جلال بمناسبة خطبته، ومنه تقريظ لبعض الأدباء.

البيلا البيلا البيلا ما أحلى سلب البيلا^(١)

وفي « وحى الأربعين » نرى العقاد — إلى جانب ما له من « تأملات في الحياة » و « خواطر في شئون الناس » و « قصص وأمثال » و « وصف وتصوير » و « غزل ومناجاة » — نراه إلى جانب كل ذلك قد عقد باباً باسم « قوميات واجتماعيات » . أورد فيه قصيدة ألفت في حفل جمعية من جمعيات الإحسان ، وأخرى قيلت بمناسبة عيد الاستقلال السوري . ومطلع هذه القصيدة يذكرنا بطريقة المحافظين الخطائية وجلجلتها البيانية ، فهو يقول فيه :

ربيع الشأم أعمار أم خالى اليوم عيدك عيد الاستقلال^(٢)

كما نرى الشاعر إلى جانب كل ذلك قد عقد باباً باسم « متفرقات » وضمنه قصيدة في مشروع القرش ، كما ضمنه أبياتاً في إهداء كتاب ، وقصيدتين في رثاء الكاتب محمد السباعي ، والشاعر حافظ إبراهيم . بل نجد الشاعر في هذا الديوان ، يقدم للقراء ما يشبه الاعتذار . عن اكتفائه بما قدم فقط من شعر قليل متصل بالمناسبات المصرية ، وعن عدم إirاده لكل ما قد قال في تلك المناسبات من شعر . وفي ذلك يقول : « اكتفينا بما نقدم في هذا الباب ولم ننشر فيه كل القصائد التي نظمت في المناسبات المصرية ، رعاية لعهد الائتلاف »^(٣) .

وفي ديوان « عابر سبيل » نجد العقاد يسير في اتجاهين متضادين ، أو — على الأقل — متباعدين أشد التباعد . فنحن نجده أولاً يبلغ حده المبالغة في رعاية مذهبه الشعري ، الذي يرى أن موضوع الشعر هو كل ما يقع على الحس ويشير الوجدان ، حتى ولو كان أبسط الأشياء . ومن هنا يجعل القسم الأول من هذا الديوان نماذج تطبيقية لهذه النظرية ، فيتحدث عن جملة أشياء

(١) انظر : هدية الكروان ص ١٣٩ .

(٢) انظر : وحى الأربعين ص ١٤٦ .

(٣) انظر : وحى الأربعين ص ١٥٢ .

مما يقع في طريق عابر السبيل وتقع عليه عينه كل يوم ، « كالبيت »
و « أصداء الشارع » و « عسكرى المرور » و « الفنادق » و « القطار العابر »
و « المصرف » و « المتسول » و « وجهات الدكاكين » . وهو خلال حديثه
عن هذه الأشياء - التي لا تلفت الشعراء عادة - يستبطن الأسرار التي
تحتويها ، ويكشف المعاني الإنسانية التي تعكسها ، ويستخرج العبر الكونية التي
وراءها . فهو يعمل ذهنه وفكره بل فلسفته في أشياء قد تبدو أبعد ما تكون
عن الذهن والفكر والفلسفة . ومن أمثلة ذلك قوله عن « الفنادق » مثلاً :
حَسْبُ الفنادق أن تذكرنا مر الفناء بكل من يحيا
تبدو الوجوه لعين عابرها وتغيب عنه كأنها رؤيا
في كل توديع وتفرقة شيء من التوديع للندى^(١)

ومن أروع أمثلة هذا الباب في « عابر سبيل » ، قول العقاد في « وجهات
الدكاكين » :

إن الدكاكين التي عرضت	تلك المطارف تعرض النوبا
تحكى الفواجع كلهن لنا	صدقا ، ولا تحكى لنا كلبا
هذا الستار ، فتفتح جانبه	تجد القضاء يهيء العبا
انظر إلى النساج منحنياً	يطوى بياض نهاره دأبا
وانظر إلى السمسار مقتصدًا	أو طامعاً في الربيع مغتصبا
وانظر إلى التجار ، ما عرفوا	غير النضار وعده تعباً
وانظر إلى الشارين قد سمحوا	بالمال يقطر من دم صبياً
وانظر تر الحسناء لابسة	لا تلتمس غير الهوى أرباً
لو تعرف الحسناء ما صنعت	شقت جيوب رداها رهبا
هذا زمان العـرض فانتظروا	عرضاً يرينا الويل والحربا
بهر النفوس بكل ظاهرة	وطوى جمال النفس محتجبا
فالويل للعين التي امتلأت	والويل للقلب الذي نضبا ^(١)

(١) انظر : عابر سبيل ص ٣٧ .

(٢) انظر : عابر سبيل ص ٢٥ .

ثم نحن نجد الشاعر بعد هذه المبالغة في الذهنية والتفلسف والابتعاد عن الموضوعات المعروفة إلى موضوعات هي أبعد ما تكون عن مجالات الشعراء؛ تجده يسير في اتجاه مضاد . أو على الأقل في اتجاه شديد البعد عن هذا الاتجاه . فهو نفس الديوان يعقد باباً « للقوميات » يتحدث فيه عن « ذكرى الجهاد » . وعن « عيد بنك مصر » ، كما يتحدث عن « ذكرى سيد درويش » وعن نقل « جثمان سعد زغلول » وعن « بعض المتطوعين في مشروع القرش » ، وعن « بعض العهود السياسية » . وعن « دار العمال » . . ثم يعقد باباً آخر « للمتفرقات » يورد فيه قصائد في تكريم أحد البشوات بمناسبة حفل قد أقامه أبناء أسوان لهذا الباشا ، ثم يورد كذلك قصيدة في تهنئة عروسين ، وأخرى في طبيب عيون . كما يورد في هذا الباب قصيدة في الملك غازي ملك العراق . وقد نظمها لتكون أغنية كما يقول الديوان . وفيها يقول على طريقة المحافظين :

غازي قلوب الشعب بالكرم والفضل والتوفيق والحسن^(١)

وهكذا نرى الاتجاه التجديدي الذهني قد انحسر في تلك الفترة . فهو بعد أن كان يندفع بقوة ثلاثة من الشعراء الرواد . الذين كانوا يجعلون الشعر فهم الأول ، أصبح يسير هادئاً بجهد شاعر واحد من هؤلاء الثلاثة ، جعل من الشعر - في الغالب - مجالاً للتعبير عن لحظات التوهج الذهني ، وصرف جل طاقته إلى الكتابة السياسية والاجتماعية أولاً . والأدبية والإسلامية آخرها . ثم هو بعد أن كان يأخذ نفسه بقيم شعرية صارمة ، تباعد بينه وبين تقاليد الشعراء المحافظين ، قد ترخص - بعض الشيء - في هذه القيم ، حتى اقترب في بعض شعره من هؤلاء الشعراء ، فمدح ورثى وهنأ وقرظ ، وتورط في كثير من شعر المناسبات ، التي كان يحارب التورط فيها هو وزميله من قبل .

ولكن برغم انحسار الاتجاه التجديدي الذهني في هذه الفترة ، قد ظل يمثل

(١) انظر : عابر سبيل ص ١٤١ .

— بنماذجه الجديدة — خطأً مميزاً في مسيرة الشعر العربي الحديث ، واستطاع بفضل ما تم على يد عملاقه العقاد ، من نتاج شعري أولاً ، ومن كتابات نقدية ثانياً ، أن يبقى — بعد رواده الأول — ممثلاً في نتاج نفر ممن تتلمذوا على العقاد وشعره ، كمحمود عماد ، وعبد الرحمن صدقي ، وعلى أحمد باكثير . كما استطاع أن يسهم أعظم الإسهام فيما ظهر بعده من اتجاهات تجديدية أخرى ، كان أهمها الاتجاه الذي هو موضوع الحديث التالي :

٣ — ظهور الاتجاه الابتداعي العاطفي :

بعد سنوات من مبدأ تلك الفترة ، وبعد أن أصيب الاتجاه الشعري الأول بالتجمد ^(١) . ومنى الاتجاه الثاني بالانحسار ^(٢) ، كانت الظروف مهياً لنشأة اتجاه شعري ثالث ؛ فنشأ هذا الاتجاه ليعوض بجزارته وانطلاقه ما أصاب الحياة الشعرية من تجمد على أيدي البيانيين ، ومن انحسار على أيدي الذهنيين .

وإذا كنت قد سميت الاتجاه الأول « الاتجاه المحافظ البياني » نظراً لميله إلى المحافظة على القيم الشعرية التي خلفتها عصور الازدهار ، ثم لا هتامة بالناحية البيانية — قبل كل شيء — في التعبير الشعري ^(٣) ، وإذا كنت قد سميت الاتجاه الثاني « الاتجاه التجديدي الذهني » ، نظراً لا هتامة بالتجديد في مفهوم الشعر وأسلوبه ووظيفته ، ثم لإبرازه الجانب الفكري في مضمون الشعر ^(٤) ؛ أقول : إذا كنت سميت الاتجاهين السابقين على هذا النحو ، فإنني أميل إلى تسمية هذا الاتجاه الثالث « الاتجاه الابتداعي العاطفي » ، نظراً لكون الشعر السائر في هذا الاتجاه لا يتسم بالتجديد فحسب ، وإنما يتجاوز به إلى الابتداع المنطوق المتحرر ، ثم لكون هذا الشعر يميل إلى العاطفة

(١) اقرأ تفصيل ذلك في المقال رقم ١ من المقالات الخاصة بالشعر في الفصل الرابع .

(٢) اقرأ تفصيل ذلك في المقال رقم ٢ من المقالات الخاصة بالشعر في الفصل الرابع .

(٣) اقرأ تفصيل المقال عن هذا الاتجاه في الفصل الثاني — المقال رقم ٢ من المقالات الخاصة

بالشعر . ثم في الفصل الثالث المبحث جـ من مباحث المقال رقم ١ من مقالات الشعر .

(٤) اقرأ تفصيل القول عن هذا الاتجاه في الفصل الثالث — المقال رقم ٢ من المقالات الخاصة بالشعر .

الحارة المتدفقة ، لا بالبيان المنمق ، ولا بالذهن المتفلسف ، وسوف تتضح تلك التسمية بصورة أكثر جلاء ، حين أعرض للخصائص الفنية لهذا الاتجاه (١) .

أما تلك الظروف التي هيأت التربة لظهور هذا الاتجاه ، وجعلت منه اتجاهاً ضرورياً — في ذلك الحين — لسد الفراغ في الحياة الفنية ، فأهمها ذلك الصراع الذي كان قد احتدم بين المحافظين البيانيين وعلى رأسهم شوقي ، وبين المجددين الدهنيين وعلى رأسهم العقاد . فهذا الصراع الذي بدأ في أوائل القرن العشرين ، ووصل إلى ذروته مع كتاب « الديوان » سنة ١٩٢١ (٢) قد كشف القناع عن محاسن كل من الاتجاهين ومساوئهما ، فاتضح أجمل مافي الاتجاه البياني من روعة الأسلوب وجمال الصياغة . ورونق الموسيقى ، ومائية الشعر ، واتضح كذلك أجمل مافي الاتجاه الذهني من اهتمام بالصدق الفني ، والتفات إلى الجانب الوجداني ، واتجاه إلى التعبير عن نزعات النفس ، وحقائق الكون ، وأسرار الطبيعة ، هذا إلى الاهتمام بالوحدة العضوية ، والصور الشعرية . كذلك برز — من خلال هذا الصراع — أقبح مافي الاتجاهين ، من تأس لخطى السابقين ، واتجاه إلى المناسبات ، وميل إلى الخطابية عند المحافظين (٣) ، ومن برود ذهني ، وجفاف شعري ، وميل إلى العقلانية عند المجددين (٤) . ومن هنا كانت الفرصة متاحة أمام جيل الشباب من الشعراء لكي يختار أحسن مافي الاتجاهين ، ويتجنب أسوأ ما فيهما ، وأن يمزج بين محاسن كل حين يقول شعراً يريد له أن ينجوماً تورط فيه الجيلان السابقان من محافظين ومجددين على السواء .

(١) اقرأ الفقرة التي عنوانها « خصائصه من حيث الأسلوب وطريقة الأداء » والفقرة التي عنوانها

« خصائصه من حيث المضمون » .

(٢) انظر : الفصل الثالث — المقال رقم ٢ من مقالات الشعر — مبحث — أ .

(٣) انظر : الفصل الثالث — المقال رقم ١ من مقالات الشعر — المبحث د .

(٤) انظر : الفصل الثالث — المقال رقم ٢ من مقالات الشعر — مبحث — ج .

وهكذا كان الصراع بين « الاتجاه المحافظ البياني » و « الاتجاه التجديدي الذهني » من أهم العوامل التي هيأت لظهور « الاتجاه الابتداعي العاطفي » وتبصيره بكثير من قيم الشعر ، فأخذ ما أخذ ، وطرح ما طرح . وليس من شك في أن جهود رواد « الاتجاه التجديدي » العقاد وشكري والمازني ، قد كانت من أهم ما أفاد منه هذا « الاتجاه الابتداعي » الذي ليس إلا خطوة أفسح نحو التجديد^(١) .

وهناك عامل ثان من العوامل التي هيأت لظهور هذا الاتجاه ، وهو التأثير بشعر « الرومانتيكيين » الأوربيين ، وبالإنجليز منهم بصفة خاصة . فقد كان رواد هذا الاتجاه من شعراء الشباب — في ذلك الحين — مثقفين ثقافة أوربية ومجيدين بصفة خاصة للغة الإنجليزية ، ومتعلقين بصفة أنخص بشعر « الرومانتيكيين » الإنجليزي^(٢) ؛ فأحمد زكي أبو شادي^(٣) الذي

(١) انظر : « جماعة أبولو » لعبد العزيز الدسوقي ص ٢٧ ، ١٥٦ وما بعدها ، ٢٧٨ ، ٣١٥ .

(٢) اقرأ اعتراف ناجي بتأثره هو وزملائه بالثقافة الإنجليزية في مقدمة : « أطياف الربيع » لأحمد زكي أبي شادي ص « ل » . وانظر كذلك رائد الشعر الحديث محمد عبد المنعم خفاجي ج ٢ ص ٢٨١ . وقرأ أيضاً : محمد عبد المعطي الهمشري لصالح جودت ص ٣١ ، وعلى محمود طه للسيد تقي الدين السيد (مقدمة صالح جودت ص ٦ وص ٣٤ ، ٣٥ من هذا الكتاب .

(٣) ولد أحمد زكي أبو شادي سنة ١٨٩٢ بالقاهرة ، وتلقى بها تعليمه الابتدائي والثانوي ثم التحق بمدرسة الطب ومكث بها سنة ، ثم انقطع عن الدراسة عاماً نتيجة لصدمة عاطفية ، وسافر بعدها إلى إنجلترا لإتمام دراسته العالية هناك ، وظل بها من سنة ١٩١٢ إلى سنة ١٩٢٢ ، ثم عاد وقد أتم دراسة الطب وتخصص في علمي الأمراض الباطنية والجراثيم . وعمل بعد عودته إلى الوطن في الوظائف الحكومية بين القاهرة والإسكندرية وبورسعيد ، حيث تدرج في السلم الوظيفي من طبيب « بكتريولوجي » إلى مدير معمل ، إلى وكيل لكلية طب الإسكندرية سنة ١٩٤٢ وفي سنة ١٩٤٦ آثر الهجرة إلى أمريكا واستقر بها حتى مات سنة ١٩٥٥ . وكان إلى تخصصه في الطب و « البكتريولوجي » هاوياً للنحوالة والتعاون مفتوناً بالأدب والشعر بصفة خاصة . وقد كان أشرب حب الأدب من أبيه وأصدقاء أبيه ، فهو ابن محمد بك أبي شادي الهامى والصحافي صاحب جريدة « الإمام » الأسبوعية و « الظاهر » اليومية . وقد كان من أصدقائه ورواد مجلسه الأدبي : إسماعيل صبري وحافظ إبراهيم وخليل مطران وأحمد محرم .

يعتبره عدد من الدارسين رائد هذا الاتجاه ، كان قد عاش في إنجلترا نحو عشر سنوات لإتمام دراسته في الطب ، وكان مفتوناً ببعض الشعراء « الرومانتيكيين » الإنجليز . وإبراهيم ناجي^(١) ، الذي يعد من أهم معالم

= ولا يمكن أن يغفل أثر خاله مصطفى نجيب الذي كان شاعراً له جولات في ميدان الوطنية . وقد بدأ أبوشادي نتاجه الشعري مبكراً ، حيث أصدر ديوانه الأول سنة ١٩١٠ باسم « أنداء الفجر » ، ثم انقطع عن إصدار الدواوين إلى أن عاد من إنجلترا فتوالت دواوينه بغزارة . فأصدر « زينب » سنة ١٩٢٤ و « مصريات » في نفس العام و « أنين ورنين » سنة ١٩٢٥ . و « شعر الرجدان » في السنة نفسها ، و « الشفق الباكي » سنة ١٩٢٧ . و « مختارات وحى العام » سنة ١٩٢٨ و « أشعة وظلال » سنة ١٩٣١ ، و « الشعلة » سنة ١٩٣٢ ، و « أطيار الربيع » سنة ١٩٣٣ ، و « أغاني أبي شادي » في نفس العام ، و « الكائن الثاني » سنة ١٩٣٤ ، و « الينبوع » في العام ذاته ، و « شعر الريف » سنة ١٩٣٥ ، و « فوق العباس » في العام نفسه . ثم انقطع حيناً عن قول الشعر وإصدار الدواوين ، إلى أن عاد فأصدر سنة ١٩٤٢ « عودة الراعي » ثم « من السماء » سنة ١٩٤٩ . كل ذلك بالإضافة إلى بعض القصائد المطولة التي أصدرها منفصلاً متناولاً بعض الأحداث القوية أو المناسبات الأدبية ، مثل « نكبة نافرين » ، و « ذكرى شكسبير » ، و « وطن الفراغة » ، وبالإضافة إلى قصصه الشعرية التي أشهرها : « عبده بك » ، و « مها » وبالإضافة أيضاً إلى مسرحياته الفنائية التي اشتهر منها : « إحسان » ، و « أريدشير » ، و « الزباء » و « الآلة » . اقرأ عنه في : رائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعم خفاجي ، والشعر المصري بعد شوقي لمحمد مندور الحلقة الثالثة ص ٢٥ وما بعدها . وجماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ١٣٢ وما بعدها ، وفي الأدب العربي المعاصر لشوقي ضيف ص ١٤٥ وما بعدها .

(١) ولد إبراهيم ناجي سنة ١٨٩٨ بالقاهرة ، وتعلم بها حتى أتم الدراسة في كلية الطب سنة ١٩٢٢ . وعمل طبيباً في مستشفيات سوهاج والمنيا والمنصورة ، ثم القاهرة . وقد سافر في مهمة علمية إلى لندن . ثم عاد بعد أن دهمته سيارة هناك وعولج من كسر خنجر وعمل طبيباً بمصلحة السكة الحديد ، ثم رئيساً للقسم الطبي بوزارة الأوقاف . وأخيراً أحيل إلى المعاش في سن الخامسة والخمسين ، فتفرغ لعياته الخاصة بشراً ، ولم يطل به الأجل بعد ذلك فقد وافته المنية يوم ٢٤ مارس سنة ١٩٥٣ . وقد اعتمد في ثقافته الأدبية على جهوده الخاصة وهوايته الذاتية ، التي تفتحت على ما كان لدى والده من مكتبة غامرة . وظهرت شاعريه ناجي مبكرة ، وأدركتها حياته في المنصورة ، كما أطلقها تجربة عاطفية مريرة فتفتح عليها شباب قلبه ، فأكسبته عاطفية ملتزمة وحنناً يغلف بالدعابة . وبدأ ناجي =

هذا الانتاجه — إن لم يكن أهمها جميعاً — كان من المجيدين للغة الإنجليزية ومن أقوياء الصلة بالشعر الإنجليزي « الرومانتيكى » ، بالإضافة إلى معرفته بالفرنسية وقراءته لبعض الشعراء الفرنسيين . ومحمد عبد المعطى الهمشبرى^(١) ، الذى يمثل أبرز خصائص هذا الانتاجه كان أيضاً يقرأ الشعر

= بنشر شعره فى الصحف فى أواخر العشرينيات وهو فى المنصورة . وتابع نشر شعره بعد ذلك بصورة أوضح منذ إنشاء مجلة « أبولو » سنة ١٩٣٢ . ونشر أول ديوانه سنة ١٩٣٤ باسم « وراء الغمام » ، ثم نشر سنة ١٩٥١ ، « ليلى القاهرة » ديوانه الثانى . وبعد وفاته نشر له ديوان ثالث باسم « الطائر الجريح » سنة ١٩٥٣ ، قام باختياره من شعر ناجى الذى لم ينشر صديقه أحمد رامى . ثم رأت وزارة الثقافة جمع تراث ناجى الشعرى ، ونشره كله فى ديوان جامع يضم ما نشر من شعره وما لم ينشر ، فظهر هذا الديوان سنة ١٩٦١ . وقد اشترك فى إخراجه : محمد ناجى وأحمد رامى وصالح جودت ، وقدم له مؤلف هذا الكتاب بمقدمة عن « فن ناجى » .

اقرأ عنه فى : ناجى — حياته وشعره لصالح جودت ، وفى : ديوان ناجى (سيرة حياة الشاعر بقلم صالح جودت) . وفى : الشعر المصرى بعد شوق الحلقة الثانية ص ٥٧ ، وما بعدها . وفى : الأدب العربى المعاصر فى مصر ص ١٥٤ وما بعدها .

(١) ولد محمد عبد المعطى الهمشبرى سنة ١٩٠٨ بمدينة السبلواوين . وتلقى دروسه الابتدائية بها ، أما الثانوية فتلحقها بالمنصورة وانتقل إلى القاهرة ليواصل دراسته فى الجامعة سنة ١٩٣١ ، ودخل كلية الآداب ، ولكنه لم يتم دراسته بها ، حيث اضطر إلى قطعها سنة ١٩٣٤ والحصول على وظيفة فى وزارة الزراعة ، حيث عمل محرراً بمجلة التعاون . . . وقد مات ، وهو فى عمر الورد وكان موته أثر عملية جراحية سنة ١٩٣٨ .

وقد تفتحت مواهبه الشعرية وهو طالب بالمدرسة الثانوية بالمنصورة ، واختلط هناك بناجى وعلى محمود طه وكانا يكبران ، فأفاد من صحبتيهما ، كما زامل صالح جودت ، فى المنصورة ، ثم القاهرة . وقد بدأ بنشر شعره فى بعض الصحف وهو فى المنصورة ، فنشر أجزاء من قصيدته « شاعلى الأعراف » واحتفى بها الدكتور محمد حسين هيكىل محرر السياسة فى ذلك الحين . ثم واصل نشر شعره فى « أبولو » بعد إنشائها ، وبعد أن انتقل إلى القاهرة طالباً فى كلية الآداب . كما نشر بعض شعره فى غير « أبولو » مثل مجلة التعاون ، ولكنه لم يجمع ديواناً وينشره قبل وفاته ، وبقي شعره متناثراً فى الصحف والمجلات التى كان يتنشر بها .

اقرأ عنه فى : محمد عبد المعطى الهمشبرى لصالح جودت ، وفى الشعر المصرى بعد شوق لمحمد مندور الحلقة الثالثة ص ٦ وما بعدها .

الإنجليزى ويتمثل بعض خصائص شعرائه « الرومانتيكيين » . وكذلك على محمود طه المهندس^(١) ؛ فقد كان على علم بالإنجليزية والفرنسية ، وله قراءات في شعرهما وبخاصة الشعر الرومانتيكى . ومثله صالح جودت^(٢) ،

(١) ولد على محمود طه بالمنصورة سنة ١٩٠٢ ، وتلقى بها تعليمه الابتدائى وبعض الثانوى ، ثم التحق بمدرسة الفنون التطبيقية وتخرج منها سنة ١٩٢٤ ، وعين بعد ذلك فى هندسة المباني بالمنصورة ، ثم نقل إلى القاهرة مديراً للمعهد الخاص بوزارة التجارة ، فديراً لمكتب الوزير بها ، ثم ألقى بسكرتارية مجلس النواب . ومنذ سنة ١٩٣٨ ، أخذ يكثر من الرحلات الصحفية إلى أوروبا ، وقد خرج من خدمة الحكومة مع وزارة الوفد سنة ١٩٤٤ ، ثم أعيد سنة ١٩٤٩ وكيلاً لدار الكتب . ولكنه توفى فى نفس العام . وقد اعتمد على محمود طه فى تحصيله الأدبى على هويته الذاتية وثقافته الشخصى ، وكان على علم بالإنجليزية والفرنسية كما يؤكد كتابه « أرواح شاردة » ، الذى درس فيه بعض الشعراء الإنجليز والفرنسيين وترجم مختارات من آثارهم . وبدأ ينظم الشعر منذ زمن مبكر ، لكنه بدأ ينشره فى أواخر العشرينيات فى العصور ، وفى أوائل الثلاثينيات فى أبولو ، ثم فى الرسالة . وقد أظهر أول دواوينه « الملاح الثالث » سنة ١٩٣٤ . ثم أذاع ديوانه الثانى سنة ١٩٤٠ باسم « ليالى الملاح الثالث » . وفى سنة ١٩٤١ أذاع كتابه « أرواح شاردة » . وأكثره مقالات عن الأدب الإنجليزى والفرنسى وألقى به قصيدة فى دخول الألمان بباريس . وفى سنة ١٩٤٢ نشر قصيدته القصصية الطويلة « أرواح وأشباح » . وفى سنة ١٩٤٣ نشر مسرحيته الغنائية « أغنية الرياح الأربع » وفى نفس العام نشر ديوانه الثالث « زهر ونخمر » وفى سنة ١٩٤٥ نشر ديوانه الرابع « الشوق العائد » وفى سنة ١٩٤٧ نشر ديوانه الخامس « شرق وغرب » .

اقرأ عنه فى : على محمود طه للسيد تقى الدين السيد . وفى الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور الحلقة الثانية ص ٨١ وما بعدها . وفى الأدب العربى المعاصر فى مصر لشوقى ضيف ص ١٦١ وما بعدها .

(٢) ولد صالح جودت بالقاهرة سنة ١٩١٢ ، وأتم دراسته الثانوية بالمنصورة والعالية فى القاهرة ، حيث تخرج فى كلية التجارة سنة ١٩٣٧ وقد أثر أن يعمل فى الحقل الأدبى والصحفى ، فعمل بالأهرام والإذاعة ودار الهلال . وهو عضو بلجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، وقد نال جائزة الشعر التشجيعية سنة ١٩٦٢ ، وكان قد نشر أول دواوينه سنة ١٩٣٤ باسم ديوان « صالح جودت » ، ثم نشر ديوانه الثانى سنة ١٩٥٧ باسم « ليالى الهرم » ، ثم نشر ديوانه الثالث باسم أغنيات على النيل سنة ١٩٦٢ . ثم ظهر له ديوان « ألحان مصرية » سنة ١٩٦٨ .

اقرأ عنه فى الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الثالثة ص ٥٢ .

وحسن كامل الصيرفي^(١) . . وهكذا نرى أن هؤلاء الذين يعتبرون الدعامات الأولى لهذا الاتجاه - كانوا جميعاً ممن يقرأون الشعر . « الرومانتيكي » ضمن ما يقرأون من أدب أوربي ، وكان لهم ميل خاص إلى « وردز وورث » Wordsworth و « بيرون » Byron و « شيلي » shelly و « كيتس » Keats من « الرومانتيكيين » الإنجليز^(٢) . بل إن بعض رواد هذا « الاتجاه الابتداعي العاطفي » كان مفتوناً ببعض هؤلاء « الرومانتيكيين » لدرجة تشبيه نفسه به ، واتخاذ حياته نمطاً لحياته . فأبوشادى مثلاً ، كان يرى في حياة « كيتس » صورة لحياته . وكان يتحدث عن هذا الشاعر الإنجليزي وكأنه يتحدث عن نفسه . وكان يرى في تلك المشابهة عزاء عما يعاينه من اضطهاد وعدم تقدير . ومما قاله في ذلك عن « كيتس » : « إن أساليبه وزعاته التجديدية لم ترض جمهوره الأدباء في البداية ، ولكنها استحوطت فيما بعد إلى منفحة من مفاخر الأدب الإنجليزي ، وأن شخصيته الأدبية القوية لم تهضمها البيئة ولا المطالعات ، بل هو الذي هضمها . . وأن المواهب الجسيمة

(١) ولد حسن كامل الصيرفي في دمياط سنة ١٩٠٨ ، ولم تشأ الظروف أن يتم دراسته ، فغادر المدرسة سنة ١٩٢٥ ، وهو في أوائل الدراسة الثانوية ، ولكنه استمر في تثقيف نفسه بالقراءة والتحق سنة ٢٦ بوظيفة في وزارة الزراعة ، حيث ظل إلى سنة ٤٢ ، فانتقل إلى سكرتارية مجلس النواب . وعند ما أنشأت وزارة الإرشاد صحيفة المجلة انتدب سكرتيراً لتحريرها . وقد بدأ بنشر شعره في أواخر العشرينات بمجلة العصور ، ثم نشر في أبولو حين أنشئت سنة ١٩٣٢ . وأخرج أول دواوينه سنة ١٩٣٤ باسم الألمان الضائمه . ثم نشر ديوانه الثاني سنة ١٩٤٨ باسم « الشروق » وله دواوين مخطوطة لم تنشر هي : « قطرات الندى » و « دوح وأزهار » و « رجع الصدى » و « حول النور » .

اقرأ عنه في : الشعر المصري بعد شوقي - محمد مندور ، الحلقة الثانية ص ١١١ وما بعدها .

(٢) انظر : على محمود طه للسيد تقي الدين (المقدمة التي كتبها صالح جودت) ص ٦ ، وانظر : محمد عبد المعطي الممشرى لصالح جودت ص ٣١ ، ورائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعم خفاجي ج ٢ ص ٢٨١ ، ومجلة البعثة الكويتية عدد إبريل سنة ١٩٥٤ .

قد لا يعترف بها اعترافاً منصفاً إلا بعد زوال صاحبها ، وعلى الأخص إذا كان من الشباب ، لأن الناس غالباً عبيد ما تعودوه ^(١) .

وهناك عامل ثالث من العوامل التي هيأت لظهور هذا الاتجاه ، وهو التأثير بأدب المهجر ^(٢) ، وقد كان هذا العامل كبير الأثر بصفة خاصة عند الشعراء المحبين لهذا « الاتجاه العاطفي » ولكنهم لا يجيدون لغة أجنبية ولا يستطيعون الإفادة من الشعر « الرومانتيكي » في لغته الأصلية .

(١) انظر : الينبوع لأحمد زكي أبو شادي (المقدمة) صفحات : ح ، ط ، ي .
(٢) بدأت هجرة إخواننا الشاميين إلى أمريكا نحو منتصف القرن الماضي ، ونشلت تلك الهجرة بعد سنة ١٨٦٠ ، وبخاصة بعد ما يسمى بمذبحة الستين ، التي كانت فتنه طائفية بين المسلمين والمسيحيين في لبنان ، ووصلت الهجرة إلى مداها في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين . وكانت أهم أسباب الهجرة : الاضطرابات والمعارك الدامية بين المسلمين والمسيحيين ، ثم سوء معاملة بعض الحكام الأتراك لأبناء الشام ، ثم الفقر والقهر ، والتطلع إلى الحرية والكسب ، وأخيراً روح المغامرة والتنقل التي تكن في إخواننا اللبنانيين سلائل الفينيقيين .

وإذا كانت الهجرة قد بدأت نحو منتصف القرن الماضي ، فإن الأدب المهجري لم يظهر إلا في أوائل القرن الحالي ، وقد كانت ريادة أدباء المهجر لأمين الريحاني ، وجبران خليل جبران ، ثم تيمهما نسيب عريضة وعبد المسيح الخداد ، ثم ميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي ، وقد التقى الجميع أخيراً في « الرابطة القلمية » التي أنشئت في نيويورك سنة ١٩٢٠ ، وكانت مجلة السائح لسان حال هذه الرابطة والمنبر الذي يذيع أصوات أعضائها من أدباء المهجر الشامي . وكان قد أنشأها عبد المسيح خداد منذ سنة ١٩١٢ ، كما أنشأ نسيب عريضة « الفنون » سنة ١٩١٣ . وأخيراً أنشأ إيليا أبو ماضي « السمر » سنة ١٩٢٣ .

هذا في المهجر الشامي . أما في المهجر الجنوبي فقد تأخر النتاج والنشاط الأدبي بعض الوقت فتكونت أولاً في سان باولو جمعية قبل الحرب الأولى ، ثم تشكلت جمعية ثانية سنة ١٩٢٢ ، وأخيراً تكونت « العصبة الأندلسية » سنة ١٩٣٣ بالبرازيل . وكانت صحيفتها التي تحمل هذا الاسم أهم منابر المهجر الجنوبي ، الذي كان عمده : الشاعر القروي رشيد سليم الخوري وحليم الخوري شقيقه ، ثم فوزي المعلوف ، وشقيق المعلوف ، ورياض المعلوف ، وإلياس فرحات . وقد كان من أهم صحف المهجر الجنوبي العربية كذلك « الشرق » لموسى كريم ، التي كانت تصدر من سنة ١٩٢٧ ومعظم أدب المهجر يتسم بالرومانسية ، ويتجه إلى العاطفية والابتداع ، ويميل إلى الحنين والتأمل والحرية وتمجيد الأرض وإن كان أدب الشمال يغالي في تجديده حتى ليعبد أحياناً عن أوضاع العربية كما أن حظ أدب الشمال من النشر أعظم من حظ أدب الجنوب ، الذي يوشك أن يقتصر على الشعر . (اقرأ : أدبنا وأدبنا في المهاجر الأمريكية لجورج صيدح . وشعراء المهجر لمحمد عبد الفتي حسن . وشعراء الرابطة القلمية لنادر السراج) .

ومعروف أن أدب المهجر المبكر الممثل في نتاج جبران خليل جبران ، يغلب عليه الطابع الرومانسى ، برغم أن معظمه نثر ، ومعروف أيضاً أن أهم شعراء المهجر قد التقوا في دعوتهم التجديدية ، بدعوة المجددين المصريين التي رادها العقاد وشكري والملازى^(١) . غير أن شعر هؤلاء المهجريين كان أكثر من شعر المجددين انطلاقةً وتحرراً ، كما كان أقل ذهنية وأغزر عاطفية ، أو بعبارة أخرى ، كان أشبه بشعر « الرومانتيكيين » الغربيين . ثم إن أدب المهجر نثراً وشعراً كان قد بدأ يذاع في مصر خلال كتب هؤلاء المهجريين ودواوينهم وقصائدهم ، التي كانت تنشر في بعض المجلات الأدبية حينذاك ، مثل الهلال والمقتطف^(٢) . ومن هنا كان هذا الشعر

(١) اقرأ : المقدمة التي كتبها العقاد لكاتب الغربال لميخائيل نعيمة ، وقرأ : ثناء ميخائيل نعيمة على كتاب الديوان للعقاد والملازى ، في الغربال ص ١٧٥ - ١٧٧ ، ففي ذلك يتضح اللقاء بين المجددين المصريين والمهجريين ، فيما عدا تمسك المصريين بسلامة الأداء اللغوي ، الذين كان يترخص فيه المهجريون .

(٢) كان نتاج جبران من أقدم ما عرف من أدب المهجريين ، فقد بدأ نتاجه يذاع منذ سنة ١٩٠٥ . ومن أهم كتبه النثرية الجياشة بالرومانسية « عرائس المروج » و « الأجمة المتكسرة » و « دمة وإتسامة » و « الأرواح المتمردة » . وأشهر أعماله الشعرية « الموكب » . ويل جبران ميخائيل نعيمة ، الذي بدأ نتاجه الشعرى يذاع بالعربية منذ سنة ١٩١٧ ، ثم إيليا أبو ماضي ، الذي كان قد نشر ديوانه الأول بالأسكندرية سنة ١٩١١ ، باسم « ديوان إيليا ضاهر أبو ماضي » وواصل لإخراج دواوينه بعد ذلك في المهجر ، حيث بدأ بإلجزه الثاني من ديوانه سنة ١٩١٩ ، ثم أخرج الجداول سنة ١٩٢٧ ، والخصائل سنة ١٩٤٦ ، ومن نفس الجليل تقريباً رشيد أيوب الذي أصدر ديوانه « الأيوبيات » سنة ١٩١٧ ، ثم ديوانه الثاني « أغاني الدرويش » سنة ١٩٢٨ ، ثم « هي الدنيا » سنة ١٩٣٩ .

وكذلك الشاعر القروي « رشيد سليم الخوري » الذي أخرج « الرشيدات » سنة ١٩١٧ ، ثم « القرويات » سنة ١٩٢٢ ، وأخيراً ظهر ديوانه الكبير سنة ١٩٥٣ .

اقرأ : عن هؤلاء الأعلام : في أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية لجورج صليح ص ٢٢٦ وما بعدها ، ص ٢٤٢ وما بعدها ، ص ٢٥٣ وما بعدها ، ص ٢٨٨ وما بعدها ، ص ٣٢٣ وما بعدها .

تطور الأدب الحديث

أحد العوامل التي هيأت لظهور هذا « الاتجاه الابتداعي العاطفي » ، وكان أكثر المستفيدين من الشعر المهجى ، هؤلاء الشعراء الابتداعيين العاطفيين الذين لم يتح لهم - حينذاك - الاتصال المباشر بالشعر « الرومانتيكى » الغربى .

وربما كان الشعر المترجم الذى كان ينشره العقاد وشكرى والمازنى وغيرهم ، عاملاً مشابهاً لهذا العامل ، من حيث التأثير على طائفة من شعراء الشباب الذين تطلعوا إلى الابتداع ، وفاضوا بالعاطفة وآثروا هذا الاتجاه الشعرى الثالث ، دون اتصال مباشر بروافد ثقافية أجنبية ، بل اعتمدوا - إلى درجة كبيرة - على الشعر المترجم عن « الرومانتيكيين » ، كما اعتمدوا على شعر المهجر المشبه بدوره لشعر هؤلاء « الرومانتيكيين » .

بقى عامل رابع من أهم العوامل التي شاركت في إظهار هذا الاتجاه بطابعه الابتداعي المنطلق وفزعته الفردية الثائرة ، ثم بسمته العاطفي الحزين ، ونظرته الدامعة الساخطة ، وهذا العامل ليس عاملاً فنياً أو ثقافياً كالعوامل السابقة ، وإنما هو عامل اجتماعى . فقد سيطر على تلك الفترة التي يساق عنها الحديث ، شعور جارف باستقلال الشخصية المصرية ، وإحساس غامر بالحرية الفردية ، وتشيع مستغرق بروح الثورة ، وذلك لما تقدم من عوامل ، كان في مقدمتها روح ثورة سنة ١٩١٩ ، ومشاركة كل القوى الوطنية فيها ، ثم فوزها بإنهاء حماية بريطانيا ، وإعلان الاستقلال ، وصدر الدستور ، وفتح البرلمان ، وتأكيده ضمان الحريات^(١) . وإلى هذا العامل الأول يرد ما كان عند أصحاب هذا الاتجاه من شعور بالشخصية وإحساس بالفردية وتشيع بروح الثورة . . ثم شهدت تلك السنوات التي

(١) اقرأ المقال رقم ٢ من المقالات الممهدة لدراسة الأدب في هذا الفصل .

ظهر فيها هذا الاتجاه ظلام الحياة الاجتماعية في مصر، بسبب فساد السياسة ، وتأزم الاقتصاد ، واضطهاد الحرية ، مما كان نتيجة مباشرة لتعدد العدوان على الدستور ، وتكرار إغلاق البرلمان ، وتأمر قوى الشر على كل ما حققه الشعب من مكاسب بثورة سنة ١٩١٩ . وكانت الملكية الباغية ، والاستعمار الطاغى ، والإقطاع المستغل ، أهم أطراف هذا التآمر ، الذى وصل إلى ذروته في عهد إسماعيل صدق سنة ١٩٣٠ ، على نحو ما اتضح في التمهيد لهذا الفصل^(١) . . وإلى هذا العامل الثانى يرد ما كان من ضيق طائفة من الشباب الشاعر الحساس بالحياة ، وتبرمه بالعيش ، وشعوره بخيبة الأمل . فقد دفعته تلك الظروف الأخيرة إلى أن ينطوى ويهرب ، ويبحث عن العزاء في الحب حيناً وفي رحاب الطبيعة حيناً آخر ، كما أغرته بأن يشبث بالأحلام ويتعلق بالخيالات ويهيم بالرؤى ، ليلوذ بعالم أكثر شفافية وأعظم رحابة وأفسح صدرأ . وهكذا هيأت ظروف الحياة الاجتماعية التربة في مصر لينمو بها هذا الاتجاه الذى فيه كثير من الخصائص الرومانسية^(٢) ، وتأزرت تلك الظروف مع عوامل ثقافية وفنية أخرى ، فكان هذا الاتجاه بجانبيه : الابتداعى المنطلق ، والعاطفى الجلياش .

هذا وقد أليف بعض الباحثين أن يحددوا تاريخ ظهور هذا الاتجاه بظهور مجلة « أبولو » سنة ١٩٣٢ ، وتكوين جمعيتها في العام نفسه ، باعتبار أن أهم شعراء هذا الاتجاه كانوا من بين جماعة « أبولو » أو ممن ينشرون

(١) اقرأ المقال رقم ١ من المقالات الممهدة لدراسة الأدب في هذا الفصل بعنوان « بين الروح الوطنية والانحرافات الحزبية » .

واقراً كذلك المقال رقم ٢ وعنوانه « بين نشوة النصر ومرارة النكسة » .

(٢) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور الحلقة الثانية ص ٤ .

وانظر : جماعة أبولو لمبدع العزيز الدسوقي ص ٢٧١ ، وما بعدها .

شعرهم على صفحات مجلتها ، وينالون تشجيع مؤسسها الدكتور أبي شادي^(١). كذلك درج بعض الباحثين على تسمية هذا الاتجاه باسم « جماعة أبولو »^(٢) باعتباره قد انبثق من خلال تلك الجماعة التي أسسها أبو شادي . وبالعكس البعض فسمى الاتجاه « مدرسة أبولو »^(٣) .

والحق أن هذا الاتجاه قد ظهر قبل ظهور مجلة « أبولو » وتأسيس جمعيتها بسنين ، حيث كان رواد هذا الاتجاه ينشرون شعرهم — قبل ظهور تلك المجلة في صحف ذاك العهد ، التي كانت تعنى بالأدب ، كالسياسة الأسبوعية والبلاغ الأسبوعي ، وكالمصور والهلل والمقتطف وغيرها^(٤) . ثم إن مجلة « أبولو » — برغم أن صاحبها كان من أوائل رواد هذا الاتجاه — لم تكن وقفاً على اللون الشعري الذي يتسم بالابتداعية والعاطفية ، بل كانت تفسح صفحاتها لكل الاتجاهات ، حتى لأشدها محافظة وأكثرها تعلقاً بالقديم ، فكانت تنشر لشوقي والرافعي ، ومحرم ، كما كانت تنشر

(١) انظر : الشعر المصري بعد شوقي للدكتور محمد مندور الحلقة الأولى ص ٩٠ وما بعدها والحلقة الثانية ص ٣ وما بعدها .

(٢) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ٣٧٢ .

(٣) انظر : أحاديث أبي شادي وفاجي والشابي عن هذا الاتجاه فكلها تسمية باسم مدرسة . واقرأ مثلاً مجلة أدبي سنة ١٩٣٦ ص ٣٥٧ ، حيث يتحدث أبو شادي عن أبولو كمدرسة . وانظر : « أطراف الربيع » لأبي شادي — المقدمة التي كتبها فاجي وفيها يتحدث عن أبولو ويسميا مدرسة . وانظر : الينبوع لأبي شادي — المقدمة التي كتبها الشابي حيث يتحدث كذلك عن الاتجاه ويسميه مدرسة .

(٤) من أمثلة ذلك قصيدة للصيرفي بعنوان « مدى الحياة » منشورة في « العصور » العدد العاشر ، يولية سنة ١٩٢٨ ، وقصيدة أخرى له بعنوان « حبي » منشورة بالعدد السادس والعشرين أكتوبر ١٩٢٩ . وقصيدة لعل محمود لعل بعنوان « الطريد » منشورة في العدد الثلاثين ، فبراير سنة ١٩٣٠ . ومن أمثلة ذلك أيضاً قصيدة « صخرة الملتقى » لإبراهيم فاجي ، وهي منشورة في السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٩ ، وأجزاء من « شاطئ الأعراف » لمحمد عبد المعطي الهمشري ، وقد نشرت في السياسة كذلك سنة ١٩٢٩ ، ثم قصيدة أخرى للهمشري نشرت في البلاغ سنة ١٩٢٩ بعنوان « العيون الزرقاء » . انظر : محمد عبد المعطي الهمشري لصالح جودت ص ٤٨ .

لناجى وعلى محمود طه والهمشري^(١) . بل لقد وصل عدم التزامها بمذهب معين إلى حد أن جعلت أول رئيس لمجلس إدارتها زعيم المحافظين أحمد شوقي ، على حين ضم المجلس شعراء من اتجاهات مختلفة بعضهم محافظ وبعضهم مبتدع^(٢) .

ومن هنا لا أميل إلى جعل تاريخ ظهور هذا الاتجاه ، هو مجلة « أبولو » ، كما لا أميل إلى تسمية هذا الاتجاه باسم « جماعة أبولو » ؛ لأن هذا الاتجاه قد ظهر قبل المجلة أولاً ، ثم لأن المجلة لم تكن وفقاً عليه ثانياً .

ويمكن اعتبار سنة ١٩٢٧ تاريخ ظهور هذا الاتجاه^(٣) ، ففي هذا العام أخرج الدكتور أحمد زكى أبوشادى ديوان « الشفق الباكي »^(٤) الذى يمثل —

(١) وقد كتب فى العدد الأول من الشعراء المحافظين : حسن الفياقى ، وأحمد الزين ، ومحمد الأسمر ، وأحمد محرم ، وصادق عنبر . انظر : أبولو العدد الأول سبتمبر سنة ١٩٣٢ ، وانظر جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ٣٤٥ - ٣٧١ ، ففيه عرض للأسماء والموضوعات التى احتوتها المجلة .

(٢) اقرأ أسماء أعضاء مجلس الإدارة فى العدد الثانى من أبولو ، أكتوبر سنة ١٩٣٢ ، وفى العدد الثالث نوفمبر سنة ١٩٣٢ ، وقد كانوا : أحمد شوقي رئيساً ، وغيليل مطران وأحمد محرم ناقيب الرئيس ، وأحمد زكى أبوشادى سكرتيراً ، ثم الدكتور إبراهيم ناجى والدكتور على العناني وكامل الكيلانى ومحمود عماد ومحمود صادق وأحمد الشايب وسيد إبراهيم وعلى محمود طه ومحمود أبو الوفا وحسن القاياتى وحسن كامل الصيرفى أعضاء . ثم اعتذر محمود عماد عن العضوية ، فاختر الدكتور أحمد ضيف مكانه فى أول اجتماع للمجلس . وبعد الاجتماع الأول بأربعة أيام توفى شوقي ، فاجتمع المجلس اجتماعه الثانى وانتخب مطران رئيساً . والدكتور على العناني وكيل ، وانتخب كذلك إسماعيل صبرى الدهشان عضواً بالمكان الذى خلا ، انظر : « أبولو » عدد أكتوبر سنة ١٩٣٢ وعدد نوفمبر سنة ١٩٣٢ .

(٣) انظر : « جماعة أبولو » لعبد العزيز الدسوقي ص ٢٧٤ ، ٢٨٦ .

(٤) كتب على الديوان أنه صدر سنة ١٩٢٦ . ولكن فى نهايته تنبيه إلى أنه تأخر حتى صدر سنة ١٩٢٧ ، وقد ضم بعض شعر المؤلف حتى يوليو من هذا العام كقصائده فى رثاء وتأييد الدكتور يعقوب صروف صاحب المقتطف (انظر : ص ١٣٣٦) .

إلى حد كثير - كثيراً من خصائص هذا الاتجاه . وفي نحو هذا التاريخ كان على محمود طه وإبراهيم ناجي ، ومحمد عبد المعطى الميمشري ، وصالح جودت وحسن كامل الصيرفي ؛ ينتجون طلائع شعرهم السائر في هذا الاتجاه ، ويحاول بعضهم نشره في صحف ذلك العهد^(١) .

على أن بعض هؤلاء الشعراء قد سبق هذا التاريخ الذي حدد نقطة ابتداء لظهور هذا الاتجاه ، ونشر بعض شعره مبكراً ، كأبي شادي الذي أخرج ديوانه الأول سنة ١٩١١ باسم « أنداء الفجر » ، وكعلي محمود طه الذي نشرت له قصيدة في السفور سنة ١٩١٨^(٢) . غير أن هذا الشعر المبكر لا يحمل طابع ذلك الاتجاه الابتداعي العاطفي ، وإن نسب إلى شعراء صاروا فيما بعد من كبار الابتداعيين العاطفيين . فدبوان أبي شادي الأول ، وما تبعه من دواوين قبل « الشفق الباكي » ، شعر مليء بالتقليدية والمحاكاة لشوقي وغير شوقي من الشعراء المحافظين ، وإن ضم بعض لمحات من التجديد أو الابتداع . وقصيدة علي محمود طه يغلب أنها ككل ماله من شعر مبكر ، إن اتسم بعضه بالعاطفة الحزينة وبعض لمحات الابتداع ، فهو لا يمثل خصائص هذا الاتجاه « الابتداعي العاطفي » ذي السمات المعينة في الموضوعات والأسلوب والقيم الشعورية والفنية المختلفة ، التي لم تنهياً الظروف لإبرازها قبل سنة ١٩٢٧ .

ولذا يحسن صرف النظر عن هذا التاريخ المبكر لتتاج بعض شعراء هذا الاتجاه السابق لسنة ١٩٢٧ ، كما يحسن صرف النظر عن التاريخ المتأخر الذي حدده البعض بظهور مجلة « أبولو » وجمعيتها سنة ١٩٣٢ . وإذا كانت سنة ١٩٢٧ قد شهدت ميلاد هذا الاتجاه في شكل روافد

(١) انظر : العصور العدد العاشر (يوليو سنة ١٩٢٨ ، والسادس أكتوبر سنة ١٩٢٩) والثلاثين (فبراير سنة ١٩٣٠) ، وانظر : كذلك السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٩ والبلاغ الأسبوعي سنة ١٩٢٩ . ففي تلك الصحف قصائد لعلي محمود طه والصيرفي والميمشري وناجي .

(٢) انظر : علي محمود طه السيد تقي الدين ص ٣٦ .

صغيرة لا تكاد تلفت الأنظار ، فإن سنة ١٩٣٢ قد شهدت جميع هذه الروافد في شكل تيار قوى واضح ، قد أخذ مجراه في الحياة الأدبية من خلال مجلة « أبولو » . فقد كانت هذه المجلة فرصة لهؤلاء الشبان الابتداعيين العاطفيين لكي ينموا ويتضاعفوا ويشتدوا ، ثم كانت سنة ١٩٣٤ بمثابة موسم الفيضان لهذا التيار الجديد ، حيث ظهرت في هذا العام الدواوين الأولى لمعظم شعرائه الرواد . فقد ظهر لعللى محمود طه « الملاح الثائه » ، وظهر لإبراهيم ناجى « من وراء الغمام » ، وظهر لحسن كامل الصيرفى « الألحان الضائعة » ، وظهر لصالح جودت ديوانه الأول الذى سماه باسمه . وكان ظهور هذه الدواوين الأولى في عام واحد أشبه بمظاهرة فنية تعلن استواء هذا الوليد الذى رأى النور سنة ١٩٢٧ ، ثم راح يدرج في رحاب « أبولو » سنة ١٩٣٢ . ثم اكتمل فتيماً سنة ١٩٣٤ ، فلفت أنظار النقاد الكبار من أمثال العقاد وطه حسين ، فكتبوا عنه لأول مرة ، وإن كانت كتابات العقاد وطه حسين — في ذلك الحين — ليست في صالح هذا الاتجاه الجديد ، لظروف كان أكثرها بعيداً عن النقد والشعر كما سنرى فيما بعد^(١) . وإذا كنت لم أمل إلى تسمية هذا الاتجاه باسم « أبولو » لما أوضحت من أسباب ، وآثرت تسميته باسم يحدد ابتداء طابعه الفنى كما صنعت مع الاتجاهات السابقة ، فإننى لا أميل كذلك إلى إطلاق اصطلاح « مدرسة » على هذا الاتجاه ، وذلك لأن المدرسة الأدبية تقوم أساساً على دعائم فلسفية معينة ، وتكون لها قيم فنية محددة ؛ وذلك مالا نجده — بدقة — في هذا الاتجاه الشعرى ؛ فهو لا يقوم على دعائم فلسفية تجعل لأصحابه فلسفة خاصة تغاير فلسفة الآخرين ، وهو لا يلتزم قيماً فنية صارمة تعزل شعراءه

(١) قسا كل من العقاد وطه حسين في فقد بعض ما ظهر من دواوين فكتب العقاد عن ديوان ناجى ، وكتب طه حسين عن ديوان على محمود طه ، ثم عن ديوان ناجى . وكانت كل الكتابات عنيفة ومجحرة ومشوبة باعتبارات سياسية وشخصية سوف تتضح في آخر هذا الفصل . وهى اعتبارات ليست غريبة على الطابع العام للفترة وهو طابع الصراع الذى لعبت الحزبية فيه أهم الأدوار .

تماماً عن قيم غيرهم من محافظين ومجددين ، وإنما هو يختار لمحسن ما رأى في الاتجاهات السابقة ، ويفيد من الآداب الغربية ، ويمزج بين هذه وتلك ، ويضيف إليها كثيراً من الخلق والإبداع ، مما يشكل له مجموعة من الخصائص الفنية المشتركة التي تجعل منه اتجاهًا مميزاً بين اتجاهات الشعر ، لكنها لا تصل به إلى مستوى المدرسة الفنية ذات الأسس الفلسفية المحددة والقيم الفنية الفريدة .

على أن من بين أعلام هذا الاتجاه أنفسهم من نفى تقييد هذا الاتجاه بمذهب معين ؛ فأحمد زكي أبوشادي يرى أن رفاقه من أصحاب هذا الاتجاه آمنوا بالرمزية والسريرية والرومانسية والواقعية وغيرها ، على درجات شتى ، وإن ندر بينهم من اقتصر في شعره على مذهب واحد من هذه المذاهب^(١) . وقد سَمَّى الاتجاه مع ذلك مدرسة . وليس من شك في أن مثل هذه التسمية — بعد ما قرره هو نفسه — فيها كثير من التجاوز .

وتلك الخصائص الفنية المشتركة التي يتسم بها هذا الاتجاه ، منها ما يتصل بالموضوعات الشعرية وطبيعة التجارب ، ومنها ما يتصل بالأسلوب الفني وطريقة الأداء ، ومنها ما يرتبط بالألفاظ والمعجم الشعري ، ومنها ما يرجع إلى الأوزان والقالب الموسيقي .

(١) خصائصه المتصلة بالموضوعات وطبيعة التجارب :

أما خصائص هذا الاتجاه المتصلة بالموضوعات ، وطبيعة التجارب الشعرية ، ففي مقدمتها الاهتمام بموضوع الحب والمرأة . وقد كان شعراء هذا الاتجاه يتخذون من الحب ملاذاً يفرون إليه من عذاب الحياة ، وعزاء يعوضون به ظلم الدهر ، ومرق يسمون عليه فوق العالم الأرضي . ومن ذلك قول ناجي :

هوى كالسحر صيرني أرى بقريحة الشهب
وطهرني وبصّرني ومزق مغلق الحجب

* * *

(١) انظر : رائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعم خفاجي ج ١ ص ٢٣٦ .

سموتُ كأننى أمضى إلى رب ينادينى
فلا قلبى من الأرض ولا جسدى من الطين

* * *

سموت ودق إحساسى وجزت عوالم البشر
نسيت ضغائن الناس غفرت إساءة القد (١)

ومن ذلك أيضاً قول أبى شادى :

أماناً أيها الحب سلاماً أيها الآسى
أثيت إليك مشفقاً فراراً من أذى الناس
حنانك أيها الداعى فأنت مليك أنفاسى
فررت وحولاً الدنيا تحارب كل إحساسى (٢)

وكان بعض الشعراء يكلف بالمرأة روحاً ووجداء وعذاباً ، وبعضهم يهيم بها جسدياً ومتعة ونعيماً . ومن النوع الأول إبراهيم ناجى والهمشرى ، ومن النوع الثانى على محمود طه وصالح جودت . يقول ناجى واصفاً لصاحبه بعض ما يعانى من وحدة وجوى ، وخداع وهم وخيبة أمل :

كم مرة يا حبيبى والليل يغشى البرايا
أهيم وحدى وما فى الظلام شاك سوايا
أصير الدمع لحناً وأجعل الشعر نايًا
يشهدو ويشدو حزيناً مردداً شكوايا
مستعطفاً من طوبىنا على هواه الطوايا
حتى يلوح خيصال عرفته فى صبايا
يدنو إلى وتدنو من ثغره شفتايا
إذا بجلمى تلاشى واستيقظت عينابا
ورحت أصغى وأصغى لم ألف إلا صدايا (٣)

(١) انظر : ديوان ناجى « قصيدة صلاة الحذب » ص ٢٦٣ .

(٢) انظر : أطيار الربيع لأحمد زكى أبى شادى ص ٢٩ « قصيدة الفنان » .

(٣) انظر : ديوان ناجى ص ٣٤٨ (قصيدة الناي المحترق) .

ويقول صالح جودت معبراً لصاحبه عن الظمأ الذى يعاينه ، واللهفة إلى
الرى الذى يطمع فيه :

أجلُ ظمآنُ يا ليلى وماء الحب فى نهرك
خذينى فى ذراعىك وضمينى إلى صدرك
دعنى أشرب النور الذى ينساب فى شعرك
وروى لهفة الظمأ ن بالقبلة من ثغرك
هينى ليلة أتمل ياليلاي من خمرك^(١)

ومع هذا كان شعراء هذا الاتجاه يجلون المرأة وبكبرونها ، وكانوا يغفرون
زلاتها ويلتمسون الأعذار لآثامها ، حتى ولو كانت ممن فرضت عليهن الظروف
القاسية أن يحيين حياة الليل ، أو يخضن خوضاً فى الوحل .

فهذا على محمود طه يقول عن مغنية دخل مخدعها ذات مساء :

فضت فى عتابها : كيف لم نندُ ربما برحت بك الأترأُ
إن أسأنا إليه فالיום نجزيك بما ذقته رضى وسماح
ولك الليلة التى جمعتنا فاغتنمها حتى يلوح الصباح
قلت : حسبي من الربيع شذاه ولعيني زهره اللماح
نحن طير الخيال والحسن روض كلنا فيه بلبل صداح
بليت فى هواه منا قلوب وأصابت خلودها الأرواح^(٢)

وهذا إبراهيم ناجى يقول لراقصة رآها فى مرقص ذات ليلة ، ثم جمعهما
لقاء فى الليلة التالية :

لا تكتفى فى الصدر أسراراً وتحدثى كيف الأسى شاء
أنا لا أرى إثمأ ولا عارا لكن أرى امرأة وبأساء

* * *

(١) انظر : ديوان صالح جودت ص ٨٠ .

(٢) انظر : الملاح التائه لعل محمود طه ص ٤١ - ٤٢ (قصيدة مخدع مغنية) .

أفديك باكية وجازعة قد لفها في ثوبه الغسق
ودعتها شمساً مودعة ذهبت وعندى الجرح والشفق

* * *

تمضى وتجهل كيف أكبرها إذ تختفى في حالك الظلم
روحاً إذا أتمت يطهرها ناران ؛ نار الصبر والألم^(١)

بل هذا صالح جودت يصف تجربة له مع بغى ، هزته مأساتها فأنسته
كل ما لجسدها من مفاتن ، وكل ما يمكن أن يثير من رغبات ، وراح يدافع
عنها وينتصف لها ، ويحمل المجتمع الظالم كل ما يتناثر حولها من آثام :

وقفتُ بالباب في ثوب رقيق
ثم قالت : مرحباً يا مرحباً
قلت : لا أبغى متاعاً ليس لى
خبرينى يا ابنتى أنت التى
هل وجدت الرفق فيهم ساعة
يا إلهى ، كيف أعددت لها
أشقى الدهر يشقى بعسده

تفتح الباب لقطاع الطريق
بأخى اللذات أهلاً بالعشيق
جنبيه ، ما أنا إلا صديق
لقيت فى خدرها ألى عشيق
هل وجدت الطاهر القلب الرفيق
بعدنياها عذاباً ؟ هل تطيق ؟
وهو بالرحمة فى الأخرى خليق!!^(٢)

وأخيراً هذا محمود حسن إسماعيل^(٣) يقول على لسان واحدة من بائعات

(١) انظر : ديوان ناجى ص ٢٧٠ - ٢٨١ (قصيدة قلب راقصة) .

(٢) انظر : ديوان صالح جودت ص ١٨ - ٢٣ .

(٣) ولد ببلدة النخيلة بمحافظة أسيوط ، واتجه فى دراسته وجهة عربية إسلامية ، حتى تخرج
فى دار العلوم سنة ١٩٣٦ ، وقد نبغ فى الشعر نبوغاً مبكراً ، حتى أصدر ديوانه الأول « أغاني الكوخ »
وهو طالب سنة ١٩٣٥ . ثم تتابعت دواوينه : « هكذا أغنى » ، و « أين المفر » ، و « نار وأصفاد »
و « قاب قوسين » ، و « لا بد » ، و « التأهون » ، و « صلاة ورفض » . . . وقد تدرج فى الوظائف
الحكومية ، من محرر بالجميع اللغوى إلى أن أصبح المستشار الثقافى لهيئة الإذاعة . ونال جائزة الدولة
فى الشعر سنة ١٩٦٥ . أقرأ عن فنه الشعرى : المقال الذى كتبه المؤلف بمجلة الشعر ، يونيه ١٩٦٥
وأقرأ عنه أيضاً فى : الشعر المصرى بعد شوقي للدكتور محمد مندور - الحلقة الثالثة ص ١٠٠ .

الهوى ، محملاً لإثمها للدنيا القاسية الظالمة ، وللبشر الآثمين المخادعين :
واهاً على دنياى ما صنعت بالحسن فى كنف الصبا الفانى
فتكت بعصمته ولو عدلت فتكت بقلب الآثم الجانى

* * *

سرق الأثيم قداسى ومضى ومضيت أندب حظى الكابى
حيرى أروم القبر لى عوضاً عن خسة الدنيا وأوصابى

* * *

ويقال فى حكم الورى سقطت ونعم ، ولكن من خداعكم
لولا أذى الإنسان ما حملت لإثم الهوى عذراء بيتكم^(١)

ومن أهم الموضوعات التى عنى بها شعراء هذا الاتجاه أيضاً ، موضوع الطبيعة ، فكلهم قد أحب الطبيعة وعشقها ، بل منهم من حاول أن يمتزج بها ويدوب فيها . وقد كانت الطبيعة عندهم كذلك مهرباً يلوذون بصفتها من كدِّ الحياة ، ويغسلون فى طهره ما يصيبهم من رجس العيش ، ويجدون فى رحابته متنفساً لما يعانون من ضيق وتأزم . كل هذا بما يخلعونه عليها من خيال مجنح ، هو الذى يجعل لحديثهم عن الطبيعة قيمة ابتداعية^(٢) . . يقول أبو شادى عن الطبيعة :

يا طريق الحزين عرَّجْ على الغر س وسر بينه بروحى وحسى
يا صميم الحقول سرُّ بى ونحذنى من وجود وهبته كل يأس
فى جوار المياه تجرى فتروى قبل رى الغراس قابى ونفسى
فى جوار النبات يخفق من خففى ، ويفضى بهمسه مثل همسى
يا طريق الحزين ما عالم النسا س لمثلئى ، فليس مثلى يأنسى
أنا بعض من الوجود الذى يأ بى وجوداً على فساد ورجس^(٣)

(١) انظر : أغاني الكوخ لمحمود حسن إسماعيل ص ٦٧ - ٧١ قصيدة « دمة بنى » .

(٢) انظر : Romanticism : Laseelles Abercrombie P. 50.

(٣) انظر : عودة الراعى لأحمد زكى أبى شادى ص ٢٨٣ (قصيدة فى الطريق الحزين) .

ويقول ناجي مخاطباً البحر من قصيدة له بعنوان «خواطر الغروب» :
 قلت للبحر إذ وقفت مساءً كم أطلت الوقوف والإصغاء
 وجعلت النسيم زاداً لروحي وشربت الظلال والأضواء
 أنت عات ونحن حرب الليالي مزقتنا وصيرتنا هباء
 وعجيب إليك يمت وجهي إذ ملأت الحياة والأحياء
 أبتغي عندك التأسي ما تملك ردّاً وما تجيب نداءً^(١)

ويقول محمود حسن إسماعيل من قصيدته « الناي الأخضر » راسماً صورة
 حية من المرح والنشوة ، التي تملأ وجدانه ببعض مظاهر الطبيعة البسيطة ،
 وكأنه يستعيز بها عما حرم من مرح ونشوة في دنيا الناس :

زمارتي في الحقول قد صدحت فكدت من فرحتي أطيّر بها
 الجدوى في مرتعي يراقصها والنحل في ربوعي يجاوبها
 والضوء من نشوة بنغمتها قد مال في رداة يلاعبها
 رنا لها من جفون سوسنة فكاد من سكرة يخاطبها
 نفخت في نايتها فطرني وراح في عزلي يداعبها
 سكران من بهجة الربيع بلا خمر به رقرقت سواكها^(٢)

ويقول الصيرفي مناجياً « شجرة عارية » ، يمتزج بها ، ويبشها أحزانه ،
 ويقارن بين حظها وحظه :

أنا أنت لكن خبريني أترى أعود إلى ربيعي
 ترويك أمطار الشتاء إذا ارتويت من الدموع

* * *

أنا أنت منفرد يحيط بي السكون بلا سمير
 لكن تحيط بك الطيور ركعهدك الماضي الزهير

(١) انظر : ديوان ناجي ص ٤١ (قصيدة خواطر الغروب) .

(٢) انظر : أغاني الكوخ لمحمود حسن إسماعيل ص ١٢٠ - ١٢١ قصيدة (الناي الأخضر)
 الذي أراد به عود البرسيم .

وتخط فوقك تطلب الذكرى وتهجرنى طيورى
ولسوف يرتد الربيع فخبيرنى عن ريعى^(١)

ويقول الصيرفى أيضاً عن « جدول » ، واصفاً هدوءه ثم ثورته ، مشيراً
بذلك إلى حالته النفسية ، حتى كأنه هو الجدول نفسه ، وليس ذلك إلا لإحساسه
بالاتحاد به والفناء فيه :

يسير وفى صفته الجمال كلحن على شفى غانيه
منابعه من جنان الحياة على تلعات الهوى الساميه
* * *

تفانيتُ فيه كأغنية مضى فى الأثير صداها بالجميل
وذبت على صفته كما تذوب الرغائب فى المستحيل
* * *

وفى ليلة كاكثاب الخريف جرى جدولى كالدلم النازف
تهب الأعاصير فى وحشة على صدره الخافق الواجف
* * *

هدوئك ياجدولى أين ولى وهمسك ياجدولى أين راح
أعد للضفاف ترانيمها ورجع لها أغنيات المراح^(٢)

ومن أبرز الموضوعات والتجارب الشعرية التى عاجلها شعراء هذا الاتجاه :
الحنين إلى مواطن الذكريات ، والهروب إليها فى لهفة حزينة وتعطش مُر ،
وذلك فراراً من الحاضر المؤلم والواقع المنفر . . ومواطن الذكريات عندهم
كثيراً ما تكون مرابع للطبيعة ، أو مدارج للحب ، أو مسارج قد لعب الحب
عليها أدواره بين أحضان الطبيعة .

يقول الهمشرى فى « النارحة الدابلة » . جامعاً حولها أعذب ذكريات صباه ،
وأجمل أيام حداثته ، بكل ما فيها من نقاء وطهر وصفاء :

(١) انظر : الألحان الضائعة لحسن كامل الصيرفى ص ٥٣ قصيدة (الشجرة العارية) .

(٢) انظر : مجلة أبولو المجلد الثانى ص ١١٢ .

كانت لنا عند السياج شجيرة ألفت الغناء بظلمها الزر زور
طفق الربيع يزورها مستخفياً ويفيض منها في الحديقة نور
حتى إذا حل الصباح تنفست فيها الزهور وزقزق العصفور
وسرى إلى أرض الحديقة كلها نبأ الربيع وركبه المسحور
كانت لنا ياليتها دامت لنا أو دام يهتف فوقها الزر زور

* * *

قد كنت أجلس صوبها في شرفى أو كنت أرقب في الضحى زر زورها
متللاً يتعشى نوافذ غرقى يسمو يزور في وكار سقيفى
طوراً ينقر في الزجاج وتارة بيضاء واستوفى غصون شجيرتى
فإذا رآنى طار في أغنيّة أو دام يهتف فوقها الزر زور (١)

وكثيراً ما كان هذا الهروب إلى مواطن الذكريات يصاب بخيبة الأمل
ويصطدم بالواقع المرير الذى يضاعف الحسرة ويزيد مما يحس به الشاعر من
مرارة . يقول ناجى في دار أحبابه ، مجسماً فجيعته حين عاد إليها وهى مهد
أعذب ذكرياته فوجدها قد تغيرت وحال فيها كل شيء :

هذه الكعبة كنا طائفها والمصلين صباحاً ومسراً
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيف بالله رجعنا غرباء

* * *

دار أحلامى وحبي لقيتنا فى جمود مثلما تلقى الحديد
أنكرتنا وهى كانت إن رأتنا بضحك النور إلينا من بعيد

* * *

رفرف القلب بجنى كالذبيح وأنا أهتف يا قلبى اتند
فيجيب الدمع والماضى الجريح لم عندنا ؟ ليت أنا لم نعد

* * *

(١) انظر : الروائع لشعراء الجيل ج ١ ص ١٢ .

أين ناديك وأين السمرُ أين أهلوك بساطاً وندامى
كلما أرسلتُ عيني تنظر وثب الدمع إلى عيني، وغاما^(١)

ويقول الهمشرى في قرينته ، وكان قد أمل أن يكون في العودة إليها
مهرباً لروحه المعذب ، وملاً لقلبه الجريح ، ولكنه اكتشف أنه انتقل إليها
بأعباء نفسه وعذاب روحه وجراحات قلبه ، وبكل ما حملته الدنيا من
أوجاع ؛ فانعكس كل هذا على جمال القرية فجعلها شامة ، واختلط
بصفو الطبيعة فيها فكدرها ، وكانت خيبة الأمل ، واصطدام الذكريات
الحلوة بالواقع المرير :

رجعتُ إليك اليوم من بعد غريبي وفي النفس آلام تفيض ثوائرُ
أتيت لألقى في ظلالك راحة فيهدأ قلبي وهو هفان حائر
ولكن بلاجدوى ، أتيت فلم أجد سوى قفرة أشباحها تتكاثر
وقد نسجت أيدي الشتاء سياجها عليها ، وأسوار الظلام تحاصر^(٢)

ومن أبرز الموضوعات والتجارب الشعرية التي اهتم بها شعراء هذا الاتجاه
أيضاً ، موضوع الشكوى ؛ فهم كثيراً ما يفضون بأحزانهم ويصورون
آلامهم ، التي تكون أحياناً واضحة الأسباب مبررة ، وأحياناً أخرى غامضة
غائمة مجهولة المصدر . حتى لنرى الواحد منهم وكأنه يحزن لمجرد الحزن
ويشكو لمجرد الشكوى ، أو كأنه يجد في الحزن متعة ، أو في الألم لذة ،
كما يجد في الشكاية تعبيراً عن متعة الحزن ولذة الألم ، ولعل ذلك لاعتقادهم—
كككل الرومانتيكيين— أن الألم يظهر النفس والحزن يسمو بالروح ، أو لاعتقادهم
أن الألم من سمات الحساسين والحزن من صفات الواعين الشعاعين^(٣) .. يقول

(١) انظر : ديوان ناجى ص ٣٩ . (قصيدة العودة) ، وانظر : الشعر المصرى بعد شوقي
الحلقة الثانية ص ٥٩ وما بعدها .

(٢) الروائع ج ١ ص ٢٨ .

(٣) انظر : الرومانتيكية للدكتور محمد غنيمى هلال ص ٢٦ وما بعدها ، والشعر المصرى
بعد شوقي للدكتور محمد مندور الحلقة الثالثة ص ٤ .

على محمود طه متحدثاً عن شقائه وأرقه
إلى أن الأرض مهد الشر منذ الأزل :

شَقِيٌّ أَجَنَّتْهُ الدِّيَاجِي السَّوَادُفُ سَلِيبُ رِقَادِ أَرْقَتِهِ الْمَخَافُفُ
تَرَامِي بِهِ لَيْسَلُ كَأَنَّ سَوَادَهُ بِهِ الْأَرْضُ غَرِقَ وَالنَّجُومُ كَوَاسِفُ
هِيَ الْأَرْضُ مَهْدُ الشَّرِّ مِنْ قَبْلِ خَلْقِنَا وَمَنْ قَبْلَ أَنْ دَبَّتْ عَلَيْهَا الزَّوَاحِفُ
غَذَّتْهَا الضُّحَايَا بِالْجَسُومِ فَأَخْصَبَتْ وَأَتْرَعَهَا سَيْلُ مِنَ الدَّمِّ جَارِفُ
وَلَى قِصَّةُ يُشْجِي الْقُلُوبَ حَدِيثُهَا وَيَعْجِزُ عَنْ تَصْوِيرِهَا الْيَوْمُ وَاصِفُ
أَلَا إِنَّ لِي قَلْبًا طَعِينًا تَحُوطُهُ عَصَائِبُ تَنْزُومِنَ دُمِي وَلَفَائِفُ^(١)

ويقول الهمشري، متحدثاً عن وحدته وعذابه ، وضيق أمله ومرارة يأسه ،
ويتعلل أخيراً بخلود الشعر ومجد الفن :

جَلَسْتُ عَلَى الصَّخْرِ الْوَحِيدِ وَحِيدَا وَأَرْسَلْتُ طَرْفِي فِي الْفَضَاءِ شَرِيدَا
وَكَفَكْتُ دُمْعًا لَا يَكْفُفُ غُرْبَهُ وَوَاسَيْتُ قَلْبًا فِي الْفُضْلُوعِ عَمِيدَا
أَرَى صَفْحَةَ الْأَمَالِ قَدْ ضَاقَ أَفْقُهَا وَلَا حَ عَلَى الْيَأْسِ الْبَعِيدِ مَدِيدَا
لَقَدْ عَشْتُ فِي دُنْيَا الْخِيَالِ مَعْدَبَا فَيَالَيْبَ شَعْرِي هَلْ أَمُوتُ سَعِيدَا

* * *

لَقَدْ كُنْتُ فِي الدُّنْيَا جَمَالًا يَزِينُهَا بِمَا شَادَهُ شَعْرِي عَلَى هَذِهِ الدُّنْيَا
خَلَسْتُ لِرُوحِي سَحَرَهَا لَا لَغَيْرِهَا وَمَنْ أَجْلُهَا أَقْضَى وَمَنْ أَجْلُهَا أَحْيَا
إِذَا ذَبَلَ النَّارَنْجُ عَاشَ عَبِيرُهُ وَكَانَ لَهُ فِي الْوَهْمِ مِنْ نَفْعِهِ مَحْيَا
وَيُخْلِدُ بَعْدَ الْبَدْرِ فِي الْفِكْرِ رَوْنَقُ يَغْذِي خِيَالَ الشَّعْرِ وَالْحُبِّ وَالْوَحْيَا^(٢)

ويقول ناجي شاكياً ما يعاني في وحدته من هواتف الذكريات الحزينة ،
وأشباح الأمانى الخائبة :

يَا وَحْدَتِي جِثْتُ كَيْ أَنْسَى وَهَآنَذَا مَا زِلْتُ أَسْمَعُ أَصْدَاءَ وَأَصْوَاطَا
مَهْمَا تَصَامَمْتُ عَنْهَا فَهِيَ هَاتِفَةٌ يَا أَيُّهَا الْهَارِبُ الْمُسْكِينُ هَيَّيَا

(١) انظر : « الملاح التائه » لعل محمود طه ص ١٧٦ - ١٧٩ (قصيدة الطريد) .

(٢) انظر : الروائع ج ١ ص ٢٦ - ٢٧ (قصيدة تأملات) .

جَسَرْتُ عَلَى الأمانى من مجاهلها وَجُمُعتُ ذِكْرٌ قد كن أَشتاتا
ما أسخف الوحدة الكبرى وأضيعها إذا الهواتف قد أرجعن ما فاتا
بعثن ما كان مطوياً بمرقده ولم يزلن إلى أن هب ما ماتا
تلفت القلب مطعوناً بوحده وأين وحده باتت كما باتا
حتى إذا لم يجد رِياً ولا شعباً أفضى إلى الأمل المطعون فاقتا^(١)

وكان بعض شعراء هذا الاتجاه تصل به الشكوى أحياناً إلى حد رفض الحياة وتمنى الموت ، ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل بعد أن أطل الشكوى في قصيدته « مقبرة الحى » :

يا شاكى الهم لأيامه لقد شكوت البغى للباغية
أقصر عن الشكوى إليها فما ذنبك إلا حيلة غاوية
إهابها يغرى وفى نابها لمن تمس الوخزة القاضية
دهر له فى بطشه لذة كالوحش يفرى مهجة الثاغية
غبن من الأيام لا رحمة تُحبنى ولا صبر على العادية
ولا فناء عاجل أشتى فى ورده الراحة مما بيه^(٢)

ومن الموضوعات التى اهتم بها بعض شعراء هذا الاتجاه — بعد الحب والطبيعة والحنين والشكوى — موضوع تصوير البؤس ، وإبراز بعض الجوانب المظلمة فى المجتمع . فقد عنى بعض الشعراء بتصوير تعاسة الريف وشقاء الفلاح ، كما عنوا بإبراز مأساة بعض ضحايا المجتمع كالمشرد البغى . وكان أكثر الاهتمام فى هذا الشعر الاجتماعى موجهاً إلى الريف وما يعانى من تخلف وفقر ، وإلى الفلاح وما يقاسى من ظلم وقهر حتى لقد كتب أبو شادى عدداً من القصائد فى الريف والفلاح^(٣) ، بل كتب محمود حسن إسماعيل

(١) انظر : ديوان ناجى ص ١٠٢ (قصيدة أصوات الوحدة) .

(٢) انظر : مجلة أبولو المجلد الثانى ص ٥٩٣ (قصيدة مقبرة الحى) .

(٣) جمع محمد عبد الغفور قصائد أبى شادى التى من هذا القبيل فى ديوان باسم « الريف فى شعر أبى شادى » . وفيه قصائد ، مثل : عابد الريف ، الفلاح ، راعى النعم ، حياة الريف الفلاحون ، كوخ الريف ، آلام الريف .

ديواناً كاملاً سماه « أغاني الكوخ »^(١) ، وجعل محوره القرية وساكنيها ، وقصد — فيما قصد — تعميق الإحساس بالريف ومأساته ، وبالفلاح والظلم الاجتماعي الواقع عليه . . يقول أبو شادي عن الفلاح الذي سماه « أميرنا الصعلوك » ، محملاً المجتمع لثم تخلفه ، بل مجاهرأ بأن المجتمع سيظل مجرمأ حتى ينصف الفلاح المظلوم :

هو ذلك الفلاح يا قوي الذي يحيا حياة سواثم ورغام
وهو الذي لولاه ما ارتفعت لنا رأس ولا كنا من الأقوام
إنا جميعاً مجرمون لآزاه حتى يخلص من هوى الإجمام
حتى ينال حقوقه في عيشة خلصت من الأدران والأسقام^(٢)

ويقول محمود حسن إسماعيل ، جاعلاً من بكاء الساقية رمزاً لبكاء نفسه ومن الثور المنغمض العين ، الذي يدور والنير على كتفيه والسوط يلهب ظهره ، رمزاً لهذا الفلاح الكادح المكدب ، الذي أغمض الجهل عيونه ، وأثقل الذل كاهله ، وألهب العذاب ظهره ، تماماً كهذا الثور الذي تنوح عليه الساقية أو تنوح عليه نفس الشاعر :

لها عيون دائماً البكا بمدمع كالسيل في رفده
دؤوبة الشكوى على راسف في الذل مفعجوع على جده
دارت به البلوى فما راعه إلا أعماء غال من رشده
أعمى رماه البين في دارة لم يدر نحس الخطو من سعده
شدت جبال الذل في رأسه وفست صرف الرق في كيده
مستادح الضجة في أذنه وملعب السوط على جلده
والسائق الأبله لا ينثنى عن ضربه العاني وعن كيده
يتلو على آذانه سورة من قسوة السيد على عبده^(٣)

وبالإضافة إلى أن هذا الموضوع من موضوعات الشعر لم يكن شائعاً

(١) كان هذا ديوان الشاعر . وقد صدر سنة ١٩٣٤ .

(٢) انظر : الشفق الباكي لأحمد زكي أبي شادي ص ٨٣٢ .

(٣) انظر : أغاني الكوخ لمحمود حسن إسماعيل قصيدة القيثارة الحزينة ص ٤٤ - ٤٧ .

بين كل شعراء هذا الاتجاه ، قد كان كذلك يعالج في جو « رومانسي » غالباً وبطريقة رمزية أحياناً ، وكان الجوالرومانسي يختلط بحب الشاعر للطبيعة وإيثارة الحياة الريف ، ويوشك أن يشيع الرضا عن تلك الحياة ، ولا يدعو إلى الثورة عليها بالقدر الواجب . كما كانت الملامح الرمزية تحجب المضمون ، وتبتعد بالهدف ، وتكاد تفقد الشعر جانبه الاجتماعي الرائع . وكل ذلك كان نتيجة لغلبة الطابع « الرومانسي » على شعراء هذا الاتجاه ، وميلهم إلى استخدام بعض الوسائل الرمزية كما سنرى ، ثم كان نتيجة أيضاً لعدم اكتمال الوعي بوظيفة الشعر والأدب عموماً وكونه يجب أن يكون هادفاً — قبل كل شيء — إلى تطوير الحياة والارتفاع بها إلى مستوى أفضل .

ومن الموضوعات التي التفت إليها بعض شعراء هذا الاتجاه — بعد كل ما مضى — موضوع التأمل . وهذا التأمل كان يتجه إلى حقائق الكون بلمحة الصوفي حيناً ، كما كان يرمقها بعين المتفلسف حيناً آخر . ولكن كل التأملات كان يغلب عليها الجليشان العاطفي — المتسق مع طبيعة هذا الاتجاه — لا الطابع الذهني الذي كان يطغى على شعر أمثال شكري والعقاد والمازني ، ممن سُمي اتجاههم — لذلك — « بالاتجاه التجديدي الذهني » .

ومن الحقائق التي كان يتأملها بعض شعراء هذا الاتجاه « الابتداعي العاطفي » بجليشان عاطفة : حقائق الله والناس ، والخير والشر ، والخلود والفناء ، والحياة والموت وما إلى ذلك . ومن نماذج هذا الشعر التأمل ، قول الصيرفي من قصيدة بعنوان « الحيارى » مناجياً الله عز وجل ، ومعبراً عن حيرة الإنسان إزاء سره :

قد سبحنا بالفكر عندك يارب فتاهت أرواحنا في سمائك
 وشدونا ما قد شدونا ولكن ضاع هذا جميعه في فضائك
 وعرفنا من الخيال معانيه وغابت عنا معاني جلائك
 وسمعناك في الضمائر توحى ما يهز القلوب من إيحائك
 فجهلناه واستمعنا إلى ما يملأ الجو من صفير هوائك

ورأيناك في الظلام مضيئاً فمشينا به حيارى ضيائك
ورأيناك في الجمال ولكن لم تقدر لنا حياة الملائك
أنت قدرت أن نعيش حيارى والحيارى هنا ضحايا قضائك^(١)

ومن نماذج هذا الشعر التأملى أيضاً قول إبراهيم ناجى من قصيدة بعنوان
« الحياة » ، مبيناً كيف يضل الإنسان إذا تأملها ، حتى ليستوى جهله وعلمه ،
لأن حقيقته أنه صغير مغرور :

جلستُ يوماً حين حلّ المساءُ وقد مضى يومى بلا مؤنس
أريحُ أقداما وهت من عياءُ وأرقب العالم من مجلسى

* * *

أرقبه يا كدّ هذا الرقيبُ في طيب الكون وفي باطله
وما يبلى ذا الخضم العجيب بناظر يرقب في ساحله

* * *

سيّان ما أجهل أو أعلمُ من غامض الليل ولغز النهار
سيستمر المسرح الأعظمُ روايةً طالت وأين الستار

* * *

عتيبتُ بالدنيا وأسرارها وما احتياى في صموت الرمال
أنشد في رائع أنوارها رشداً فما أغنم إلا الضلال

* * *

يارب غفرانك إنا صغار ندب في الأرض ديب الغرور
نسحب في الدنيا ذبول الصغار والشيب تأديب لنا والقبور^(٢)

ومن نماذج هذا الشعر التأملى كذلك ، قول صالح جودت من قصيدة
بعنوان « أكذوبة الموت » يتحدث فيها عن خلود الروح ، ويصل من ذلك
إلى استمرار حياة الإنسان برغم انتقاله من هذه الدنيا :

(١) الألمان الضائعة لحسن كامل الصيرفى ص ٢٩ (قصيدة الحيارى) .

(٢) انظر : ديوان ناجى ص ١٨٥ - ١٨٧ (قصيدة الحياة) .

(۱) انظر : دیوان صالح جودت ص ۸۲ - ۸۶ .

فإله الكون يدعوني إلى غير الحياه
خلني أفنى الهنياه البقايا في هواه

* * *

ياملاك الموت إن قابلت رب العالمين
قل له قد جاءك الراهب مصدوع اليمين
لا بساً في موقف الذل مسوح النادمين
فلقد علمته بالموت ما معنى اليقين^(١)

ومثل هذا اللون من الشعر التأملى المثير للشكوك ، والمسبب للانفعالات
غير الحميدة ، مؤاخذ من معظم النقاد ، وإن كان بعضهم يرى أن من حق
الأديب أن يعبر عن أى انفعال . ويقول هذا البعض : إن على الباحثين
عن الانفعالات المسعدة أن يتلمسوها في الأخلاقيات والدينيات^(٢) .

هذا ، وقد كان شعراء هذا الاتجاه يبتعدون — في فترة ظهوره —
عن الشعر السياسى وعن شعر المناسبات بصفة عامة ، وذلك باستثناء أحمد
زكى أبى شادى ، الذى كان يهتم بالموضوعات السياسية والوطنية والقومية
منذ وقت مبكر ، حتى لقد أظهر ديواناً كاملاً باسم « مصريات » ، وحتى
حشد في ديوانه الشفق الباكي قصائد عن : « اضطهاد الرأى العام » و « مصر
للحضارة » و « عصبة النيل » و « المؤتمر الوطنى » و « الطيار المصرى » و « بيت
الأمة » و « الزعيم » و عن « الكرامة القومية » و « دار ابن لقمان » و « كارثة
دمشق » وعن الأمير عبد الكريم الخطاطى الذى سماه « الأسير » .

لكن بعد سنوات من ظهور هذا الاتجاه ، أخذ شعراؤه يدنون قليلاً
من الموضوعات السياسية والوطنية والقومية ، بل أخذوا يخوضون بشعرهم
بعض المناسبات التى كانت من أهم مجالات الشعراء المحافظين .

فنجد لإبراهيم ناجى بعض القصائد الوطنية في « مصر » و « يوم الشباب »

(١) انظر : ديوان صالح جودت قصيدة « الراهب المتمرد » ص ١١٣ — ١٣٩ .

Poetry and Contemplation : G. R. Hamilton. P. 152.

(٢)

و « الشهيد الجراحى » الذى سقط برصاص الإنجليز سنة ١٩٣٥ . كما نجد له قصائد فى مدح أنطون الجميل ، ودسوق أباطة ، وعزيز أباطة ، وعبد الحميد عبد الحق ، وإبراهيم عبد الهادى ، والدكتور على إبراهيم ، والدكتور زكى مبارك ، والفنان سامى الشوا^(١) ، وأخيراً نجد له قصائد فى المناسبات التى كانت تتلمسها « جماعة أدباء العروبة » . وبعض هذه القصائد يصل إلى حد الفكاهة والحديث عن بعض الأمور التافهة^(٢) .

ونجد لعللى محمود طه بعض القصائد الوطنية والقومية ، كقصائد : « على النيل » و « مصر » و « عودة المحارب » ، وكقصائد « يوم فلسطين » و « شهيد ميسلون » و « بطل الريف » و « الأمير المجاهد »^(٣) . كما نجد له قصائد فى بعض المناسبات العربية والمحلية ، كقصيدته فى تحية زعماء العروبة بمناسبة اجتماعهم فى القاهرة سنة ١٩٤٤ لتكوين الجامعة العربية ، وكقصيدته فى رثاء جبرائيل تقلا صاحب الأهرام^(٤) .

(١) اقرأ قصائد المناسبات فى ديوان ناجى ص ٤٩ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٨١ ، ٨٣ ، ١٠٤ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٣ ، ١٥٧ ، ١٦٢ ، ١٦٧ ، ١٧٠ ، ١٧٩ ، ١٩٣ ، ٢٠٦ ، ٢٣٩ ، ٢٥٢ ، ٢٦٤ ، ٢٧٢ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٢٩٦ ، ٣٠٣ .

(٢) كانت جماعة أدباء العروبة جماعة أدبية معظمها من الشعراء ، وكان يرأسها الأستاذ الدسوق أباطة ، الذى كان يحب الشعر والشعراء ، وكانت هذه الجماعة تقيم مهرجانات شعرية فى القاهرة والأقاليم وتتلص لتلك المهرجانات المناسبات الرسمية وغير الرسمية . وكانت بعض لقاءات هذه الجماعة فى دار الدسوق أباطة ، وكان للشعراء فى هذه اللقاءات أشعار تخرج كثيراً عن معدن الشعر الحق ورسالته الكريمة . انظر : ديوان ناجى ص ٢٠٦ .

(٣) هذه القصائد فى ديوان « شرق وغرب » الصادر سنة ١٩٤٧ .

(٤) هاتان القصيدتان فى ديوان « الشوق العائد » الصادر سنة ١٩٤٤ .

وكان له فى ديوانه الأول « الملاح التائه » قصائد مثل : « الأجنبية المحترقة » ، وهى فى طيارين مصريين احترقت طائرتهما فى سماء فرنسا ، ومثل « إلى سيد درويش » و « الملك البطل » ، وهى فى الملك العراقى فيصل الأول . ومثل « قبر شاعر » وهى فى الشاعر الميجرى فوزى المعلوف . ومثل « حافظ إبراهيم » و « شوق » و « على يكن » .

ونجد كذلك لمحمود حسن إسماعيل قصائد عديدة في مناسبات وطنية وقومية مختلفة ، كما نراه يمدح ويرثي ، حتى ليمثل المدح والثناء قسماً بارزاً من بعض دواوينه ^(١) .

وبرغم كل ذلك ، قد ظل شعراء هذا الاتجاه أقل من غيرهم من الشعراء اهتماماً بالشعر الوطني والقوى ، وبشعر المناسبات على وجه العموم . وبقيت الموضوعات الغالبة على شعرهم هي تلك الموضوعات المتصلة بالحب والطبيعة والحنين والشكوى والتأمل ، وما إلى ذلك مما سلف عنه الحديث . وقد كانوا يتفاوتون — بطبيعة الحال — في التعلق ببعض هذه الموضوعات أكثر من بعضها الآخر ؛ فنأجي أكثر من شعر الحب المعذب المحروم ، وعلى طه أكثر من شعر الحب المانح المعطاء ، والهمشري أكثر من شعر الطبيعة والحنين ، والصيرفي أكثر من شعر الشكوى والتأمل ، ومحمود حسن إسماعيل أكثر من شعر الطبيعة والريف . وهكذا .

(ب) خصائصه من حيث الأسلوب وطريقة الأداء :

وأما خصائص هذا الاتجاه من حيث الأسلوب وطريقة الأداء ، فأساسها الطلاقة البيانية ، والحرية التعبيرية ^(٢) ، بحيث تستعمل اللغة استعمالاً جديداً أو شبه جديد ، في استخدام الألفاظ ودلالاتها ، ووضع الصفات من موصوفاتها ، ثم في التوسع الكبير في المجازات والابتكار المبدع في الصور ، وأخيراً في تفضيل معجم شعري خاص ، مؤثر من الكلمات ما كان ذا موسيقى معينة ، ومن التعابير ما كان ذا إيجاعات خاصة . وهذه الجوانب المتصلة بالأسلوب وطريقة الأداء ، هي أهم ما يتضح فيه عنصر الابتداء ، الذي هو أحد ركني هذا الاتجاه .

(١) انظر : ديوان هكذا أغنى على سبيل المثال .

(٢) انظر : ما قاله أبو شادي عن مدرسة أبولو والتحرر الفني والطلاقة البيانية في مجلة أدبي

سنة ١٩٣٦ ص ٣٥٧ .

وما قاله ناجي عن مدرسة أبولو وطلاقة الفن في ديوان أطياف الربيع لأبي شادي ص (ن) .

أما تلك الخصائص القائمة على هذا الأساس ، فأولها التوسع في نقل الألفاظ من مجالات استعمالها القريبة المألوفة ، إلى مجالات أخرى بعيدة مبتكرة ، لا عن طريق الخباز القديم المعتمد على العلاقات التي ذكرها البلاغيون ، وإنما عن طريق مجاز جديد معتمد على تراسل الحواس ، بحيث يستعمل للشيء المسموع ما أصله للشيء الملموس أو المرئي أو المشموم ، ويستخدم للشيء المشموم ما من شأنه أن يستخدم للشيء المرئي أو الملموس أو المسموع ، وهكذا . ومن هنا يتحدثون عن نغومة النغم ، أو بياض اللحن ، أو تعطر الأغنية ، كما يتحدثون عن العطر القمري ، أو الأريج الناعم ، أو العبير المنغوم . ومن ذلك قول الهمشري مخاطباً « النارنجة الذابلة » :

خَسَنَتْ جَفُونِي ذَكْرِيَّاتٌ حُلُوَّةٌ مِنْ عَطْرِكَ الْقَمَرِي وَالنَّغْمِ الْوَضِي
فَانْسَابَ مِنْكَ عَلَى كَلِيلِ مَشَاعِرِي يَنْبُوعُ لَحْنٍ فِي الْخِيَالِ مَفْضُضٍ
وَهَفْتُ عَلَيْكَ الرُّوحَ مِنْ وَادِي الْأَسَى لَتَعْبَ مِنْ خَمْرِ الْأَرِيحِ الْأَبْيَضِ^(١)

فالشاعر في البيت الأول يستعمل للعطر — وهو مشموم — صفة القمرية المفيدة للإشراق ، وشأنها أن تستعمل للمنظور . كما يستعمل للنغم — وهو مسموع — صفة الوضاعة ، وشأنها أن تستعمل كذلك للمنظور .

وهو في البيت الثاني يستعمل كلمة ينبوع مع اللحن ، وشأنها أن تستعمل مع الماء ونحوه ، ثم يجعل هذا اللحن مفضضاً ، كما تجعل الأشياء التي تدرك بالعين لا بالأذن .

ثم هو في البيت الثالث يعطى الأريج — وهو من المشمومات — صفة البياض التي من شأنها أن تكون للمرئيات .

ومثل هذا الاستعمال كثير عند شعراء هذا الاتجاه وبخاصة عند الهمشري الذي كان أكثرهم إغلا فيه .

ومصدر هذه الخاصة التعبيرية عندهم ، التأثر بالشعراء الرمزيين ، الذين كانت هذه الخاصة من أبرز سمات أسلوبهم ، والذين اتصل رواد هذا الاتجاه

(١) انظر : الروائع ص ١٣ .

بشعرهم وعرفوا تلك الخاصة عندهم فنقلوها بمهارة إلى اتجاههم . فقد كان إبراهيم ناجي مثلاً على صلة بشعر « بودلير » الشاعر الرمزي الفرنسي ، وقد ترجم له « أزهار الشر » . كذلك كان على محمود طه على صلة بشعر « بودلير » وقد ذكره هو والشاعر الفرنسي الرمزي « فرلين » في كتابه « أرواح شاردة »^(١) .

و « بودلير » هو القائل : « إن العطور والألوان والأصوات تتجواب^(٢) » أى أن لونا خاصاً قد يحدث في النفس أثراً مشابهاً للأثر الذي يحدثه صوت معين أو عطر بذاته . وهذا يكون بين الحواس تجاوب وتراسل ، بحيث تتلقى حاسة معطى حاسة أخرى^(٣) . وبناء عليه إذا أحس شاعر أن نغماً معيناً يحدث في نفسه أثراً مشابهاً لما تحدثه الوضاعة ، فلا بأس عليه إذا قال عن هذا النغم : إنه نغم وضىء . وإذا أحس للحن معين تأثيراً أشبه بتأثير ملمس الحرير ، فلا ضير عليه إذا قال عن هذا اللحن : إنه لحن ناعم . وكل ذلك بناء على وحدة الأثر النفسى للشيء المستعمل له اللفظ منقولاً ، والشيء الذى كان يستعمل له فى الأصل ، وليس بناء على الجامع الكلى الذى يشترك فيه المشبه والمشبه به فى البلاغة التقليدية ، ولا بناء على أية علاقة أخرى من تلك العلاقات التى يذكرها البلاغيون فى باب المجاز^(٤) .

ويفسر الشاعر الهمشوى الأساس الفنى للتعبير الرمزي فى مثل « السكون المشمس » بقوله : « إننا عندما نجلس فى بستان ساكن رأد الضحى ، ترسم فى عقولنا صبور متفاوتة لهذه الساعة التى مرت بنا ، فإذا استعرضنا صورة ملازمة

(١) انظر : أرواح شاردة لملى محمود طه ص ٧ ، ص ٣٠ .

(٢) قال ذلك فى قصيدة مشهورة له اسمها «العلاقات» Correspondance . وانظر : الشعر المصرى بعد شوقي لمحمد مندور الحلقة ٣ ص ٢٢ ، وانظر : الرمزية والأدب العربى الحديث لأنطون كرم غطاس ص ٤٤ ، ٩٢ .

(٣) انظر : الرمزية ص ٤٥ .

(٤) انظر : الشعر المصرى بعد شوقي لمحمد مندور الحلقة ٣ ص ٢١ - ٢٣ .

لهذا السكون ، وهى الشمس ، فلم لا يكون السكون مشمساً^(١) ؟ ! » . وكأن
المششى يضع أساساً ثانياً لظاهرة تراسل الحواس ، إلى جانب الأساس الأول
الذى هو وحدة الأثر النفسى . أما هذا الأساس الثانى فهو الملازمة الخارجية
بين الشئ الذى يستعمل له اللفظ بعد نقله ، والشئ الذى كان يستعمل له
اللفظ قبل النقل .

وقد أثارت هذه الخاصة التعبيرية أثراً كثيراً من المحافظين ، فأكثروا
من اتهام مستخدميه بالهذيان والخلط والخروج على العرف اللغوى . والحق
أن هذا الاستخدام ليس لا ضرباً من المجاز ولكن مع شئ من التوسع ؛
فإذا كان أساس المجاز هو علاقة بين شيئين كالمشابهة فى الاستعارة مثلاً ، فإن
أساس هذا اللون من الاستعمال ، هو وحدة الأثر النفسى ، أو الملازمة
الخارجية بين شيئين . وهذا الاستعمال — كالمجاز التقليدى — سبيل من
سبل توسيع اللغة وإثرائها ومرونتها وحيوية تعبيرها وتجديدها . وهو — من
الناحية الفنية — وسيلة إلى نقل الحالة النفسية بدقة أكثر ورهافة أشد ،
حيث يكون اللفظ المنقول أدق تعبيراً وأرهف أداء فى حالة نفسية معينة ،
لارتباطه بموقف يتلازم فيه شيان ، أو لوحدة الأثر النفسى بين الشئ المنقول
له اللفظ والشئ المنقول منه^(٢) .

والخاصة الثانية من خصائص هذا الاتجاه فى الأسلوب وطريقة الأداء ،
هى التجسيم ، أى تحويل المعنويات من مجالها التجريدى إلى مجال آخر حسى ،
ثم بث الحياة فيها أحياناً وجعلها كائنات حية تنبض وتتحرك . برغم ما فى
عملية التجسيم وحدها من صعوبة أدركها النقاد^(٣) .

يقول ناجى فى معاودة ذكريات حب قديم :

(١) انظر : مجلة أبولو المجلد الأول عدد يونيه سنة ١٩٣٢ .

(٢) انظر : الشعر المصرى بمد شوقى لمحمد مندور الحلقة ٣ ص ٢٠ - ٢٣ .

(٣) انظر : A. Premir of literary Criticism : Hollingworth, p. 22.

ذوت الصبابة وانطوت وفرغتُ من آلامها
عادت إلى الذكريات بحشدها وزحامها^(١)

فالصبابة — وهي تجريدية — يجعلها الشاعر تذوق كالنبات ، وتنطوي
كالسباط . والذكريات — وهي من المجردات — تعود بتجسيم الشاعر في
احتشاد وازدحام . كأنها أشياء مجسمة أو كائنات حية وليست معاني مجردة .

ويقول ناجي أيضاً في الغد وما يزحمه من ظنون وهواجس :
إنَّ غداً هوة لناظرها تكاد فيها الظنون ترتعدُ
أُطيلُ في عمقها أسائلها أفيك أنخى نحياله الأبد ؟^(٢)

فالغد — وهو من المجردات — يجسّمه الشاعر في صورة هوة ، والظنون —
وهي من المعاني التجريدية أيضاً — يجسّمها الشاعر ، بل يهبها الحياة
ويجعلها ترتعد . والأبد — وهو تجريدي كذلك — يجسّمه الشاعر حتى يجعل
له خيالا يختبئ في هوة الغد .

والخاصة الثالثة من الخصائص الأسلوبية لهذا الاتجاه وطريقته في الأداء،
هي التشخيص، أي منح الحياة الإنسانية لما ليس بإنسان ، حتى ليتصور شعراء
هذا الاتجاه ما ليس بإنساناً وكأنه إنسان يحس إحساسه ، ويفكر تفكيره
ويفعل أفعاله . . ومن ذلك قول الهمشري :

فنسيم المساء يسرق عطراً من رياض سحيفة في الخيالِ

* * *

صَوَّرَ المغرب الذكي رباها فهي تحكي مدينة الأحلامِ

* * *

ووراء السياج زهرة فل غازلتها أشعة في المساءِ

* * *

إنَّ هذى الأزهار تحلم في الليل وعطر النارج خلف السياجِ

* * *

(١) انظر : ديوان ناجي ص ٢٨٢ (قصيدة رسالة محترقة) .

(٢) انظر : ديوان ناجي ص ١٥٣ (قصيدة الغريب) .

والندى والظلال تنعس في الماء ، وهذا الشعاع خلف الغمام^(١)

فالشاعر يجعل النسيم لصاً ظريفاً ، يسرق العطر من رياض سحيفة في الخيال ، كما يجعل المغرب مصوراً ذكياً ترسم ألوانه لوحة الربا ، ثم يجعل أشعة المساء محبا غزلاً ، وزهرة الفل حبيبته التي يوجه إليها هذا الغزل . وأخيراً يجعل الأزهار تحلم في الليل ، والندى والظلال تنعس في الماء . وكل هذا بسبب منح الشاعر الحياة الإنسانية لهذه المظاهر الطبيعية ، واعتبارها — في تصويره — كالبشر في إحساسهم وتفكيرهم وأفعالهم .

بل إن خاصة التشخيص ومنح الحياة الإنسانية ، لا تقتصر على المحسوسات ، وإنما تتجاوزها إلى المجردات . ومن ذلك قول ناجي وقد عاد إلى بيت أحباب فوجده قد تغير :

والبلبل أبصرته رأى العيان^١ ويداه تنسجان العنكبوت^٢

صحت : يا ويحك تبدو في مكان كل شيء فيه حتى لا يموت

* * *

كل شيء من سرور وحزن^٣ والليالي من بهيج وشعبي

وأنا أسمع أقدام الزمن وخطى الوحدة فوق الدرج^(٢)

فالبلبل — وهو معنى تجريدي — لا يجسمه الشاعر فحسب ، ولا يخلع عليه الحياة فقط ، وإنما يمنحه حياة إنسانية ويشخصه ، حتى ليراه ويداه تنسجان العنكبوت . . وكذلك الزمن والوحدة — وهما معنيان مجردان — يمنحهما الشاعر حياة البشر ، حتى يكون للزمن وقع أقدام ، وللوحدة صوت خطى ، وهما يحوسان خلال بيت الأحباب المهجور .

والخاصة الرابعة من خواص هذا الاتجاه المتصلة بالأسلوب وطريقة الأداء ، هي التجريد ، وتحويل المحسوسات من المجال المادى الذى هو طبيعتها ، إلى

(١) انظر : الروائع ج ١ ص ١٧ - ١٨ .

(٢) انظر : ديوان ناجي ص ٤٠ (قصيدة العودة) .

٣٣٥

بجمال معنوى هو من خلق الشاعر . وهذه الخاصة عكس الخاصة السابقة وأقل منها استعمالاً ، ولكنها من سمات التعبير الشعرى عند شعراء هذا الاتجاه أيضاً . ومن نماذجها قول محمود حسن إسماعيل فى شجرة غرفته :

كانها والدّجنُ يلهو بها أمنيةً فى يأسها فانيه (١)

وقول عبد الحميد الديب فى بائس فنان :

كانه حكمة المجنون يرسلها من غير قصد فلا تصغى لها أذنُ
ثيابه كأمانيه ممزقة كأنها - وهو حى - فوقه كفن
هو الهدى صرفتكم عنه محنته إن العزيز مهين حين يمتحن (٢)

فالشجرة - والظلام يلهو بها - أمنية فانية عند الشاعر الأول . والبائس حكمة مجنون ، وثيابه أمان ممزقة ، وهو هدى صرفت الناس عنه محنته ، عند الشاعر الثانى .

والخاصة الخامسة من خصائص أسلوب هذا الاتجاه وطريقة تعبيره ، هى التعاطف مع الأشياء ، الذى يصل أحيانا إلى حد الامتزاج بها أو الحلول فيها والتفكير من خلالها (٣) . فالشاعر لا يكتفى بخلع الحياة على الشئ غير الحى ، ولا يقف عند منح الإنسانية لما ليس بإنسان ، ولا يقنع بإقامة مشاركة وجدانية بينه وبين الأشياء ، وإنما يتجاوز ذلك كله إلى جعل الشئ يفكر بدلا منه ، ويحس ثيابه عنه ، ويعبر عما يريد هو أن يوءى إليه . ومن ذلك قول الهمشرى فى « النارنجة الذابلة » :

وهنا تحركت الشجيرة فى أسمى وبكى الربيع خيالها المهجور
وتذكرت عهد الصبا فتأوهت وكأنها بيد الأسى طنبور
وتذكرت أيام يرشف نورها ريق الضحى ويزورها الزرور (٤)

(١) انظر : مجلة أبولو المجلد الثانى ص ٥٩٣ (قصيدة مقبرة الحى) .

(٢) انظر : مجلة أبولو المجلد الثانى ص ٢٤ .

(٣) انظر : الشعر المصرى بعد شوق الحلقة ٣ ص ١٥ .

(٤) انظر : الروائع ج ١ ص ١٣ - ١٤ .

فالواقع أن الشاعر هو الذى تحرك فى أسمى وبكى خياله على الربيع ، وهو الذى تذكر عهد الصبا فأرسل الآهات على أيام النور والوضاء والطلاقة والتغريد ، نعم هو الشاعر الذى فعل كل هذا ، ولكنه حل فى الشجرة أو اتحد بها ، فجعلها تحس ما يحس وتشعر بما يشعر ، وتعب عما يريد أن يعبر عنه ^(١) .

ولعل من ذلك أيضاً قول الصيرفى عن « عقب السيجارة » :
 فى الأرض ملقاة مُذْهَبَةٌ هذى البقية من سجاتها
 منبوذة كانت مقربة من ثغرها تَقْنَى لسلوتهما

* * *

كانت تؤانسها فتخلق من موج الدخان عوالم شتى
 كانت تؤانسها فتبعث من قبر الحياة حوادثاً موقى

* * *

فرمت بها يا سوء ما يلقى مَن عَزَّ يوماً مِىْن هوى الغيد
 يفنى الفؤاد هوى وما أشقى قلباً يضحى فوق جلمود ^(٢)

فعقب السيجارة من شأنه أن يلقى ، وألا يصان فى متحف ، ولكنها ليست سيجارة عادية ، إنها سيجارة امتزج بها الشاعر وفكر من خلالها ، أو ربط بين مأساته ومأساتها ، فجعلها تحس بما أحس به ، حين نبذته الحبيبة وطرحته ، بعد أن كان المؤنس الذى يخلق لها عوالم شتى ، ويبعث حولها الحوادث الموقى . ولهذا الامتزاج بين الشاعر والسيجارة ، كانت صرخته من أجل هذا « العقب » الملقى على الأرض ، أو من أجل نفسه الممثلة فى هذا « العقب » : « يا سوء ما يلقى من عز يوماً فى هوى الغيد » « وما أشقى قلباً يضحى فوق جلمود » .

والخاصة السادسة من خصائص هذا الاتجاه المتصلة بالأسلوب الفنى

(١) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور ص ١٥ - ١٦ .

(٢) انظر : الألحان الضائعة لحسن كامل الصيرفى ص ٥٤ - ٥٥ .

وطريقة الأداء الشعري ، هي خاصة التعبير بالصورة . فالغالب على شعراء هذا الاتجاه هو عدم التعبير المباشر عن الأفكار والعواطف والأحاسيس ، وإنما التعبير عنها من خلال صور شعرية ، وهذه الصور تكون حينئذ صوراً جزئية تؤلف لتجسيم الفكرة ، أو لتعميق الإحساس بالعاطفة ، كقول أبي شادى فى ملاحه حسناء :

هيفاء ينبض بالملاحه جسمها فترى الحياه من الثياب تُطيل ^(١)

وكقول ناجى فى عذاب محبوبه له :

كمْ تقلبتُ على خنجره لا الهوى مال ولا الجفن غفا ^(٢)

وتكون الصورة أحياناً أخرى صورة كلية تمثل مشهداً حياً خارجياً ، أو جواً نفسياً داخلياً ، وهذا المشهد أو ذاك الجو يؤلف من صور جزئية تتأزر لتشكيل الصورة الكلية . وصور شعراء هذا الاتجاه تمتاز فيها الحقيقة بالخيال غالباً ، فهى تتخذ نقطة انطلاق من الواقع ، ثم تضم إليها إضافات خلاقة من خيال الشاعر ، لتؤلف فى النهاية شيئاً جديداً مبتدعاً ^(٣) . وقد تعتمد الصورة على الخيال فقط ، ولكنه الخيال المستمد من الواقع كثيراً من عناصره . ومن أمثلة صورهم التى تمثل مشهداً خارجياً حسيماً وتمتاز فيها الحقيقة بالخيال ، قول الهمشرى فى قريته وقد لفها المساء :

وقد نسجت أيدي الشتاء سياجها	عليها ، وأسوار الظلام تحاصرُ
لقد رنقت عين النهار وأسدت	ضفائرها فوق المروج الدباجر
وقد خرج الخفاش يهمس فى الدجى	ودبت على الشط الهوام النوافر
وطارت من الجميز تصرخ بومة	على صوت هير فى الدجى يتشاجر
وفى فترات ينبج الكلب عابسا	يجابه ذئب من الحقل نخادر ^(٤)

(١) انظر : الشفق الباكي لأحمد زكى أبى شادى ص ٨٢٢ (قصيدة غادة البحر) .

(٢) انظر : ديوان ناجى ص ٣٤٠ (قصيدة الأطلال) .

(٣) انظر : الشعر المصرى بعد شوق الحلقة ٣ ص ١٤ .

(٤) انظر : الروائع ج ١ ص ٢٨ - ٢٩ .

فهذه الصورة الكلية تتألف من صور جزئية عديدة ، تجمع بين المرى والمسموع والساكن والمتحرك ؛ فهناك النهار ترنق عينه للنوم ، وهناك الدياجر تسدل ضفائرها على المروج ، وهناك الخفاش يهمس في الظلام ، والهوام النوافر تدب على الشط ، وهناك البومة تطير من الجميز صارخة ، على صوت هرّ يتشاجر في الدجى ، وخلال هذا كله ينبح كلب عابس ، ويعوى ذئب وسنان .

وليس يبعد أن تكون تلك الصورة رمزاً لجو الشاعر النفسى ، وما فيه خلال رسم تلك الصورة من قتام وكآبة وتشاؤم وإعوال^(١) .

ومن الصور الكلية التى تصور حالة نفسية داخلية ، وتعتمد أساساً على الخيال المستمد من الواقع كثيراً من عناصره ؛ قول ناجى عن لحظة إحساس بداعى الجسد ، وقد انتابه هو وصاحبته مرة فى ساعة لقاء وشوق :

ومن الشوق رسول بيننا ونديم قدم الكأس لنا
وسقانا فانتفضنا لحظة لتراب آدمى مسنا^(٢)

فالواقع أنه لم يكن فى الخارج الحسى رسول يسعى بين الشاعر وصاحبته ، أو نديم يقدم لهما كأساً ، وهما لم يتعرضا لهبوب تراب من أى نوع يصيهما بالانتفاض ؛ وإنما هى صورة خيالية محضنة يستمد خيالها بعض عناصره من الواقع لتعبر عن جو نفسى داخلى ، هو ما أحس به الشاعر فى تجربته تلك .

هذا وقد كان التعبير بالصورة عند أصحاب هذا الاتجاه يتسم بالتوفيق غالباً ؛ وذلك حين تتضح الصور وتتأزر لتحقيق الوحدة . وفى بعض الأحيان كان يخفق التعبير بالصور لعدم تحقق الوضوح الكافى ، أو لعدم التأزر بينها أو للسببين معاً^(٣) .

(١) انظر : الشعر المصرى بعد شوق الحلقة ٣ ص ١٤ .

(٢) انظر : ديوان ناجى ص ٣٤٣ (قصيدة الأطلال) .

(٣) عن عوامل نجاح الصورة الشعرية أو إخفاقها يمكن أن يقرأ :

والخاصة السابعة من خصائص هذا الاتجاه المتعلقة بالأسلوب ، وطريقة الأداء ، هي الميل إلى استخدام التعابير الرامزة ، التي يغلفها ستر من الضباب الخفيف ، أو يغشيها جر من الإبهام اللطيف ، فيحول بينها وبين الدلالة المحددة المباشرة . فهي لا تعطى مدلولاً وضعياً أو مجازياً دقيقاً ، وإنما تثير في النفس أحلاماً ورؤى وأحاسيس مبهمة ، تنتقل بها إلى أودية خيالية بعيدة ، تبعث بها ذكريات قديمة ، أو تخلق فيها علاقات بين أشياء تبدو غريبة . . ومن تلك التعابير : « اللهب المقدس » و « الشاطئ المجهول » و « وادي الجن » و « شاطئ الأعراف » و « حجب الغيب » و « نهر النسيان » و « بحر العدم » و « عروس البحر » . فتعبير « اللهب المقدس » مثلاً يحمل المرء على أجنحة الخيال إلى معابد الوثنيين ، وهم يوقدون نيرانهم ويقومون بعباداتهم في حرارة ذاهلة وإخلاص ساذج . فحين يعبر بهذا التعبير عن نار الحب مثلاً ، فإنه يلقى على هذا الحب لوناً من القداسة ، ويقربه من العبادة الحارة الذاهلة والإخلاص الفطري . . وتعبير « الشاطئ المجهول » حين يذكر في مجال خبط الإنسان نحو مصيره الغامض ، فإنه يثير في النفس مشاعر اصطخاب الحياة وتلاطمها ، حتى كأنها محيط تنتهي أمواجه إلى شاطئ غامض رهيب لا يدرى ما يخبأه وراءه . وهكذا يمكن أن يقال في بقية هذه التعابير ^(١) .

وقد أدت الخصائص السابقة ، كخاصة التوسع في الخجاز بناء على وحدة الأثر النفسي ، وكخاصة تجسيم المعنويات ، وخلع الحياة الإنسانية على مالبس بإنسان ، وكخاصة استخدام التعابير الرامزة — أدت تلك الخصائص إلى خاصية ثامنة من خصائص الأداء الشعري لهذا الاتجاه ، وتلك الخاصة هي التجديد في الوصف . فشعراء هذا الاتجاه يكثرون من الأوصاف الجديدة ، التي لم يعرفها الاستعمال اللغوي ، ولم يألّفها التراث الشعري . فالمرأة مثلاً ليست شمساً أو قمراً ،

(١) انظر : مجلة أبولو المجلد الأول عدد يونية سنة ١٩٣٣ (مقال للهمشري) ص ١٠٤ .

وما بعدها . وانظر : الرمزية والأدب العربي الحديث لأنطون غطاس كرم ص ٨٠ ، وانظر : الأدب وذاهبه لمحمد مندور ص ٨٢ وما بعدها .

وليست غصناً أو رثماً ، وإنما هي كما قال ناجي في بعض حباته :
 أين من عيني حبيب ساحر فيه نبل وجلال وحياء
 واثق الخطوة يمشي ملكاً ظالم الحسن شهى الكبرياء
 عبق السحر كأنفاس الربى ساهم الطرف كأحلام المساء
 مشرق الطلعة في منطقته لغة النور وتعبير السماء^(١)

فنحن نرى المرأة هنا نبيلة . وجليلة . وحيدة . وخطوتها واثقة ، وحسنها ظالم وكبرياؤها شهى ، كما أن سحرها عبق ، وطرفها ساهم وطلعتها مشرقة ، ومنطقها مضى وظاهر . لأن فيه لغة النور وتعبير السماء . وليس من شك في أن جل هذه الأوصاف جديدة كل الجدة . تحمل طابع الابتداع المؤكد للطلاقة الفنية والحرية التعبيرية . وهكذا شاعت تلك الأوصاف الجديدة في شعر هذا الاتجاه ، مثل : « الخيال الخنجح » و « المجداف المرح » و « الموجة البرة » و « الزورق المحجد » و « الأسرار الخياري » عند علي محمود طه ، ومثل : « البلبل الخيالي » و « المغرب الذكي » و « الحلم الذهبي » و « الذهول الهامد » و « العالم المسحور » عند المهشري ، ومثل : « الطعنة المجنونة » و « الليل الضرير » و « السراب الخنون » و « اللانهاية الخرساء » و « الهوى المجروح » و « الخصر الجائع » عند ناجي . فهذه الأوصاف ليست مما عرف في الاستعمال العربي قبل هؤلاء الشعراء ، وهي لا ترد إلى قياس تأسوه أو نمط سابق ساروا عليه ، وإنما هي مرتبطة — قبل كل شيء — بتلك الروح الابتداعية التي كانت تسيطر على هؤلاء الشعراء ، وتجعلهم يرون الأشياء بعين حرة ، ويحسون الأمور إحساساً مرهفاً ؛ فهم يؤمنون بتراسل الخواص ، ويلجأون إلى تجسيم المعنويات وتجريد المحسوسات ، وخلع الحياة على ما ليس بحي ، بل منح الإنسانية لما ليس بإنسان ؛ وهم يؤثرون تعابير لا تحمل دلالة محددة ، بقدر ما تحمل إيحاء ورمزاً ، ولا تنفيذ معني دقيقاً ، بقدر ما تثير إحساساً وتخلق جواً . وهذا الإيحاء والرمز ، وذلك

(١) انظر : ديوان ناجي ص ٣٤٢ (قصيدة الأطلال) .

الإحساس بالجو ، هو ما يرونه أصدق في نقل تجاربهم وحالاتهم النفسية إلى قارئهم أو المتلقين عنهم .

والخاصة التاسعة من خصائص هذا الاتجاه التعبيرية ، خاصة تتصل باللفظة المفردة . وهى الإكثار من استعمال الألفاظ المرتبطة بالطبيعة ، والألفاظ المتصلة بالجو الروحي . فشعراء هذا الاتجاه يكثرون من استعمال أسماء المظاهر والمشاهد الطبيعية ، ويكثرون من ذكر الأشياء المرتبطة بالطبيعة على وجه العموم . فهم يكثرون من ذكر ألفاظ كالشفق والأفق ، والشرق والغروب ، والفجر والصباح ، والشعاع والضياء ؛ وكالبحر والعباب ، والموج والغدير ، والحدود والبحيرة ، والشط والصفة ؛ وكالروض والدوح ، والواحة والحقل ، والموج والغاب ، والربرة والصخرة ؛ وكالضباب والظلام ، والغيم والبرق ، والرياح والعواصف ، والنسيم والندى ، والعطر والشذى ، وكالزهر والورد ، والعصفور والبلبل ؛ وكالسفين والزورق ، والشرع والملاح . وما إلى ذلك مما يتصل بعالم الطبيعة .

وشعراء هذا الاتجاه أيضاً يستعملون كثيراً هذه الألفاظ المتصلة بالحياة الدينية أو بالعالم الروحي على وجه العموم ، من مثل : المعبد والمصل ، والمحراب والدير ، ومثل : الصلاة والسجود والتسبيح والخشوع . ومثل : الراهب والعابد والناسك والحاشع ، ومثل : النبي والملوك والوحي والسماء . وما إلى ذلك من ألفاظ تتصل بالجو الروحي الشفاف .

يقول على محمود طه فى أغنية غزلية ، مستخدماً كثيراً من الألفاظ المتصلة بمعجم الطبيعة :

دنا الليل فهيا الآن ياربة أحلامي

دعانا ملك الحب إلى محرابه السامى

تعالى فالدجى وحى أناشيد وأنغام

سرت فرحته فى الماء والأشجار والسحب

تعالى نحلم الآن فهذى ليلة الحب

على النيل وضوء القمر الوضاح كالطفل
جرى في الضفة الخضراء خلف الماء والظل
تعالى مثله نلهو بلثم الورد والطل
هناك على ربا الوادى لنا مهد من العشب
يلف الصمت روحينا ويشدو بلبل الحب^(١)

فهنا نجد الليل والدجى ، والماء والأشجار ، والسحب والقمر ، والنيل
والضفة ، والظل والطل ، والورد والعشب ، والرطوبة والبلبل ؛ وهى من
معجم الطبيعة .

ويقول الهمشرى من قصيدة عاطفية ، جامعاً بين ألفاظ من المعجم الطبيعى
وأخرى من المعجم الروحى :

كنت فجراً وكنتُ فيه ضباباً شاع في أفقه الوضىء فتاها
وهبطت الحياة شعلة تقديس وجئت الحياة أنتِ إلها

* * *

أنت لحن مقدس علوى قد تهادى من عالم نورانى
سمعت وقعته السواوى روحى فأفاقت في معبد الأحزان

* * *

أنت عطر مجنح شفقى فاوح الروح في خمود الدهول
قد سرى في الخيال طيب شذاه من زهور في شاطىء مجهول

* * *

أنت ظل مقدس أنت كهف طائفى في ربوة الأحلام
غمر الروح في سكينتها السحر ، فتاهت عن عالم الآلام^(٢)

فهنا نجد الفجر والضباب ، والأفق والضوء ، والعطر والشفق ، والشذى
والزهر ، وكلها من معجم الطبيعة . كما نجد الشعلة والتقديس والإله ، والحن

(١) انظر : لىلى الملاح التائه لعل محمود طه ص ٧٤ (قصيدة سيرانادا مصرية) .

(٢) انظر الروائع ج ١ ص ١٩ .

العلوى ، والعالم النوراني ، والوقع السماوى ، والظل المقدس ، والكهف الطائفى . وكلها من المعجم الروحى .

والخاصة العاشرة من خصائص هذا الاتجاه فى التعبير ، خاصة تتصل كذلك باللفظة المفردة . تلك الخاصة هى ، الميل إلى الألفاظ الرشيقة ، ذات الخفة على اللسان وحسن الواقع فى الأذن ، وذات الإمكانيات الموسيقية الصافية الهامسة البعيدة عن الصخب الخطابى والتفاحش اللغوى ، والبريئة من الجفاف والوعورة اللذين يتنافيان مع لغة الشعر^(١) . وقد يكون بعض هذه الألفاظ مما لا يعطى معنى قيمياً ، أو يزيد الدلالة شيئاً ، بقدر ما تكون له قدرة على خلق جو شعري صاف رفيع ، يخلق فيه الشاعر ومن يتلقون عنه ، فيرون الأشياء مغلفة بكثير من الأثيرية ، أو يرتفع بتلك الأشياء إلى جوه الشعري الصافى ، فيخفف من كثافتها ويمنحها كثيراً من الشفافية والروحانية^(٢) . ويمكن أن نجد أوضح صورة لذلك فى شعر على محمود طه ، الذى كان أبرع شعراء هذا الاتجاه فى استخدام الألفاظ الرشيقة المنغومة التى تخلق هذا الجو الشعري المحلق . فى قصيدة الجنودول مثلاً نجد حشداً من تلك الألفاظ التى لها رشاقة وفيها طاقة موسيقية كبيرة أولاً ، ولها بعد ذلك قدرة على خلق جو شعري صاف مجنح ، أكثر مما لها من قدرة على أداء معان قيمة أو إضافة دلالات ذات شأن . ومن تلك الألفاظ : «الحجلى» و«عروس» و«حلم» و«خيال» و«عشاق» و«سمار» و«مهد» و«جمال» و«موكب» و«غيد» و«كرنفال» و«جندول» و«كأس» و«كرم» و«خمر» و«راح» و«أقداح» و«عطر» و«مغانى» و«سمات» و«أعطاف» و«لفتات» . وما إلى ذلك من ألفاظ ذات رشاقة وموسيقية وقدرة على خلق الجو الشعري ، بتتابعها ووفرته واحتشادها ، بكل ماتحمل من نغم حلو وظل موح وإشعاع نفسى ، وراء الدلالات المعجمية

(١) انظر : walter Raleigh, P. 21.

(٢) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور الحلقة ٢ ص ٧٩ وما بعدها .

المحددة والمعاني اللغوية الضيقة^(١) .

وقد يضاف إلى تلك الخصائص التعبيرية المتصلة باللفظة المفردة، خاصة استخدام بعض أسماء من « المثنويولوجيا » اليونانية أو التاريخ الفرعوني . وهذه الخاصة تتضح عند أحمد زكي أبي شادي، وتبدو كذلك عند علي محمود طه، ولكن بصورة أقل .

فأبو شادي يكثر من ذكر أسماء مثل : (أزوريس) و (أرفيوس) و (إيزيس) و (أنخاتون) و (فينوس) ، وأحياناً يبلغ به الإصرار على ذكر بعض تلك الأسماء ، حد تحويرها بما يتلاءم مع الوزن ، ومن ذلك قوله مثلاً عن (فينوس) :

ولو لم يكن « لفينوس » الخلود لزلزلت الأرض زلزالها^(٢)
وقوله ذاكراً « أنخاتون » في حديثه عن « نفرتيتي » :

هذه حياة النيل ربة عرشه ومنى « أتون » رشاقة وجلالاً^(٣)
وعلى طه يذكر أسماء مثل (سافو) و (تاييس) و (بليتييس) و (كيوبيد) ، وما إلى ذلك . ومنه قوله في (مخدع مغنية) :

نام في بابه العزيز « كيوبيد » ولكن في كفه المفتاح^(٤)

(ح) خصائصه في موسيقى الشعر :

وأما خصائص هذا الاتجاه في موسيقى الشعر ، فأهمها الاعتماد الكبير على القالب المقطعي ، إلى جانب الاعتماد على القالب الموحد . ومعنى ذلك أن شعراء هذا الاتجاه كانوا — إلى جانب نظمهم القصائد ذات الوزن المعطرد والقافية الملتزمة — يكثر من نظم القصائد المؤلفة من مقاطع ، تختلف قوافيها من

(١) انظر : المصدر السابق ص ٨٠ - ٨١ .

(٢) انظر : ديوان الشفق الباكي لأحمد زكي أبي شادي ص ٧٦٣ (قصيدة الشلال) .

(٣) انظر : مجلة أبولو : المجلد الأول ص ٥٧٧ .

(٤) انظر : الملاح الثالث لعل محمود طه ص ٤١ (قصيدة مخدع مغنية) .

مقطع إلى مقطع ، وقد تختلف أوزانها من جزء إلى جزء . فهذا النوع الثانى الذى يسمى القصائد المقطعية كان عندهم لونين ، لون ليس فيه من تنوع إلا فى القافية ، التى تتغير من مقطع إلى مقطع ، كالمزدوج الذى يتألف من أزواج شطرات ، كل زوج على قافية واحدة تخالف بقية القوافى . وكالمربع الذى يتألف من مقاطع ، كل مقطع مكون من بيتين ، أحياناً يكون بين الشطرين الأول والثالث منهما اتفاق فى قافية ، وبين الآخرين اتفاق فى قافية أخرى ، وأحياناً تكون الشطرات الأربع متحدة فى قافية تخالف فيها بقية المقاطع ، وفى بعض الأحيان تتحد ثلاث شطرات فقط فى القافية وهى الشطرات الأولى والثانية والرابعة أما الثالثة فتكون حرة . وكالخمس الذى يتألف من مقاطع ، كل مقطع مكون من خمس شطرات ، تتحد أحياناً فى القافية التى تخالف قافية المقاطع الأخرى فى القصيدة ، وأحياناً أخرى تتحد منها أربع شطرات فى القافية وتختتم بشطرة خامسة ملتزمة فى كل الخواص ومتفقة مع قافية الفقرة الأولى . وكالمسط الذى يتألف من مقاطع تختلف قوافيها دون أن تنحصر فى أربع أو خمس على أن يختتم كل مقطع بشطر — أو أكثر — يكرن على قافية مماثلة فى القصيدة كلها^(١).

ومن أمثلة هذا الشعر المنوع القوافى فى مهارة وتفنن قول ناجى فى «عاصفة روح» وهو من المربع الذى تتفق فيه الشطرة الأولى مع الثالثة ، والثانية مع الرابعة :

أين شط الرجاء يا عباب الموم
ليلتى أنواء ونهارى غيوم

* * *
أحولى يا جراح أسمعى الديان
لا يهيم الرياح زورق غضبان^(٢)

إلى آخر هذه القصيدة التى تمضى هكذا فى تقابل بين كل شطرين من شطرات المقطع الواحد .

(١) انظر : فى هذه الأنواع : موسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس ص ٢٧٧ وما بعدها .

(٢) انظر : ديوان ناجى ص ٢٩٩ (قصيدة عاصفة روح) .

ومنه أيضاً قول على محمود طه في « سيرانادا مصرية » وهي من المسمط :
 دنا الليل فهيا الآن ياربة أحلامي
 دعانا ملك الحب إلى محرابه السامى
 تعالى فالدجى وحى أناشيد وأنغام
 سرت فرحته في الماء والأشجار والسحب
 تعالى نحلم الآن فهذى ليلمة الحب

* * *

على النيل وضوء القمر الإيضاح كالطفل
 جرى في الضفة الخضراء خلف الماء والظل
 تعالى مثله نلهو بلثم الورد والفل
 هناك على ربي الوادى لنا مهد من العشب
 يلف الصمت روحينا ويشدو بلبل الحب^(١)

إلى نهاية هذه القصيدة التي تؤلف من مقاطع خماسية ، ثلاثة الأبيات الأولى من كل على قافية تتغير من مقطع إلى آخر ، والبيتان اللذان يختم بها المقطع على قافية ملتزمة في القصيدة كلها .

وهذا اللون من القصائد المقطعية يسير في طريق تلك التجديدات التي استحدثت قديماً في العصر العباسي ، ونظم منها كثير من الشعراء العباسيين المحدثين ، حيناً أرادوا التجديد في موسيقى الشعر^(٢) .

وأما اللون الثاني من لوني هذا الشعر المقطعي ، فهو اللون الذي يتجاوز التنويع في القافية ، ويصل إلى الوزن نفسه ، وفي هذا اللون نرى شعراء هذا الاتجاه لا يلتزمون وحدة الوزن الشعري ، التي تفرض أن تكون القصيدة كلها من بحر واحد ، وفي حالة واحدة من حالاته - التامة أو المجزوءة أو المشطورة أو المنهوكة - وإنما يتحررون فيجعلون القصيدة على حالات

(١) انظر : ديوان ليلى الملاح الثالثه ص ٧٤ .

(٢) انظر : موسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس ص ٢٧٦ وما بعدها .

مختلفة من حالات البحر ؛ فيكون جزء من الرمل مثلاً في حالته التامة ذات التفاعيل الثلاث ، وجزء آخر من الرمل في حالته المنهوكة ذات التفعيلة الواحدة ، فتأتى شطرة طويلة وأخرى قصيرة ، وقد يؤلف الشطران بيتاً واحداً من أبيات القصيدة . ومن أمثلة ذلك قول أبي شادى فى إحدى قصائده الغزلية :

جزع الصب وللحزن العميقُ فى سبيلك
لوعة الدنيا ، فمن هذا يطبق لمثلك^(١)

إلى آخر هذه القصيدة ، التى يستخدم فيها الشاعر بحر الرمل فى حالتين من حالاته ، الحالة الأولى تعتمد على ثلاث تفعيلات ، والحالة الثانية تعتمد على تفعيلة واحد ، وقد جعل الأولى لكل الشطرات الأولى من القصيدة ، وجعل الثانية لكل الشطرات الثانية منها .

على أن ذلك التنوع فى موسيقى الشعر لم يكن يقوم عند شعراء هذا الاتجاه على غير أساس ، وإنما كان أساسه هو التزام التماثل بين الأجزاء المتقابلة ، بحيث ينتظم القصيدة تنسيق محدد ، برغم ما فيها من تنوع وتلوين . فالشاعر الذى يجعل أولى الشطرات من ثلاث تفعيلات عليه أن يضع مقابلاً لهذه الشطرة ، وعليه أن يجعل هذا المقابل على نفس الوزن ، فإذا لم تكن الشطرة الثانية هى المقابل المماثل ، كانت الشطرة الأولى من البيت الثانى مثلاً . وإذا كانت الشطرة الثانية من تفعيلة واحدة ، التزم الشاعر أن يجعل لتلك الشطرة مقابلاً مماثلاً فى الوزن أيضاً ، وهكذا . والشاعر الذى يجعل هذه البداية جزءاً أول من مقطع ، ويتبعه بأبيات تختلف فى نغمها عن هذا الجزء ، عليه أن يلتزم ذلك النظام الثنائى فى كل المقاطع بحيث يتحقق التقابل والتماثل ، مع وجود التنوع والتحرر . وقد يصل هذا التنوع والتحرر درجة بالغة تكثر فيها الشطرات المختلفة ، وتوسع خلالها درجة الخلف بين شطرة طويلة

(١) انظر : ديوان زينب ، للدكتور أحمد زكى أبى شادى ص ٣٦ (قصيدة الجزء العادل) .

وأخرى قصيرة ، ولكن ذلك يكون دائماً محكوماً بمبدأ التقابل والتماثل . فكل شطرة لها ما يقابلها ويمثلها ، ويحقق معها تناسقاً وانسجاماً ، بل ضبطاً وإحكاماً ، برغم التنوع الكثير والاختلاف البعيد . ولعل من أوضح نماذج ذلك ، قول الصيرفي في إحدى قصائده العاطفية :

ليتني البسمة تعلقو شفتيكِ مثلما تعلقو طيور فوق أيكِ
تنزى وهي تشدو في السكون
تحنى حيناً وتبدو في الغصون
فأرى من أين تأتي وتبين
وأرى هل أنت حقاً تبسمين
لى من قلبك أم لا تحفلين
بسلامي وكلامي ؟ ليتني^(١)

وهذا اللون من الشعر المقطعى الذى ينوع الأوزان إلى جانب تنوع القوافى يسير في طريق الموشحات ، التى اخترعها الأندلسيون منذ أواخر القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) والتى نقلت عنهم إلى المشرق^(٢) ، وازدهرت حيناً بين طائفة من الشعراء المجيدين ، ولكنها ظلت - فى جملتها - دون القصيدة ، بل أهملت أخيراً كقالب موسيقى للشعر ، إلى أن التفت إليها المهجريون ثم شعراء هذا الاتجاه الابتداعى العاطفى ، وأكسبوها جددة بما لهم من أسلوب جديد وأغراض جديدة .

ومن أهم خصائص موسيقى الشعر لهذا الاتجاه كذلك ، الاعتماد على البحور ذات الموسيقى الجياشة المتدفقة ، دون رنين عال أو نبرة خطابية . فهم يميلون - من بين بحور الشعر - إلى الخفيف والرمل والهزج ، وإلى الحزوعات التى تشيع الحركة والخفة والهمس فى نغم الشعر . وهم يقللون من

(١) ديوان قطرات الندى لحسن كامل الصيرفي (مخطوط) عن الشعر المصرى بعد شوقى محمد مندور ص ١١٤ - ١١٥ الحلقة الثانية .

(٢) انظر : الأدب الأندلسي للمؤلف ص ١٥٦ وما بعدها .

البسيط والطويل والوافر ، وما إليها من البحور ذات التفاعيل الكثيرة والنبرة الخطابية والرنين العالى .

وهكذا جدد هؤلاء الشعراء فى موسيقى الشعر ، ولكن تجديداتهم - فى جملتها - لم تكن مبتكرة كتجديداتهم فى الأسلوب وطريقة الأداء ، حيث كانت تجديداتهم فى مجال موسيقى الشعر مبنية على أنماط عربية قديمة ، بعضها قد سبق إليه المشاركة فى العصر العباسى ، وبعضها قد ابتكره الأندلسيون بعد ذلك بقليل . ففضل شعراء الاتجاه الابتداعى العاطفى هو فى التفاتهم إلى هذه الينابيع الثرة للنغم الشعرى - وهى قوالب الموشحات - التى كانت قد أهملت ووشك أن يطمسها الزمن ، برغم أنها تستطيع مد موسيقى الشعر العربى دائماً بما لا يحد من ألحان متنوعة ، تحول دون الرتابة التى قد تترتب على التزام الوزن المضطرب والثقافية الملتزمة ، كما تحول دون الثرية التى تتبع إهمال الوزن والثقافية والتمرد عليهما تماماً .

على أننا إذا أردنا أن نتلمس إضافات شعراء هذا الاتجاه ، إلى هذه القوالب الموسيقية المسبوقة ، فإننا لن نخطئ بعض هذه الإضافات ؛ وفى قالب القصيدة الموحدة نجد بعضهم يستخدم بحوراً قديمة ، ولكن فى صورة لم يألفها الشعر العربى ولم يقرأه العروضيون ، كاستخدام بحر فى تفعيله واحدة من تفاعيله لكل شطرة . ومن ذلك قول أبى شادى فى قصيدة له عن « الأمل » :

يا أَمَلُ يا أَمَلُ
يا همدى من عمل
يا حُلى للبطل
يا قوى فى الجلل^(١)

إلى آخر القصيدة التى تتألف كل شطرة من شطراتها من تفعيله واحدة هى « فاعلان » . . وكاستخدام بحر فى مجموعة تفاعيله التامة ، دون رضوخ لما يشترط فيها من بعض الحذف الذى لاحظته العروضيون على المأثور من شعر

(١) انظر : ديوان الشفق الباكي لأحمد أبى شادى ص ٨١٩ - ٨٢٠ .

العرب ، كما حدث في تفاعيل الرمل مثلاً ، حيث اشترطوا ألا تؤلّف ست تامة منها بيتاً من الشعر . ولكن بعض الشعراء من السائرين في هذا الاتجاه ، لم يأهبوا بهذا ، ونظموا من الرمل على تفاعيله التامة الست . ونجد نماذج من ذلك عند أبي شادى وعلى محمود طه .

وفي القصيدة المقطعية التي من اللون الأول ، نرى أن بعض الشعراء ، يقطع أحياناً رتبة الوزن المطرد ، بإدخال بعض المقطوعات المخالفة في وزنها لمعظم مقطوعات القصيدة . ويكون ذلك غالباً حين يتغير الموقف النفسى ، أو حين يتغير المتحدث ، أو حين يطرأ تغيير ماعلى السياق يسمح — أو يقتضى — أن تتغير الموسيقى .

ومن أمثلة ذلك ما نجده في قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجى . فقد سارت كلها على مقطوعات رباعية من بحر الرمل بتفاعيله الست ، إلا عدة مقطوعات ذكرها الشاعر قرب ختام القصيدة ، جاعلاً كل شطر منها على تفعيلتين بدلاً من ثلاث ، مع اختلاف بينها كذلك من حيث تمام التفعيلتين أو حذف بعض الأجزاء منهما . فعلى حين نجد الشاعر يعضى في معظم القصيدة على هذا النحو :

يا فؤادى رحم الله الهوى كان صرحاً من خيال فهوى
اسقنى واشرب على أنغامه وارو عنى طالما الدمع روى^(١)

نراه قبيل نهاية القصيدة يقصر الوزن فيقول :

لست أنسى أبدا ساعة فى العمر
تحت ريح صفقت لا رتقاى المطر^(٢)

ويعضى هكذا فى بعض المقاطع التي فيها تغيير للموقف والمتحدث ، ثم يعود إلى الوزن الأصلي حين يعود هو إلى الحديث كما كان فى أول القصيدة . ولذا يتختم القصيدة بنفس النغم الذى بدأها به .

(١) انظر : ديوان ناجى ص ٣٤١ (قصيدة الأطلال) .

(٢) انظر : ديوان ناجى ص ٣٤٥ (قصيدة الأطلال) .

ومن أمثلة هذا التغيير الذى يدخله الشاعر على وزن القصيدة المقطعية التى من اللون الأول ، ما نجده عند الهمشوى فى قصيدة «النارنجة الذابلة» ، حيث يلجأ صاحبها فى بعض المواطن إلى عدم التزام شكل المقطع الذى سار عليه منذ أول القصيدة ، فهو قد غلب استخدام المقاطع رباعية مسمطة ببيت خامس مكرر تختم به المقطوعة ، ولكنه لم يلتزم ذلك فى كل القصيدة ، بل جعل بعض المقاطع ثنائية على طريقة المزدوج ، وجعل بعضها رباعية بلا تسميط . وهكذا جاءت المقاطع منوعة خلال القصيدة وإن غلب عليها المقطع المسمط^(١) . وهذا التغيير قد أحدث فى القصيدة حركة وبعد بها كثيراً عن الرتابة . بل حقق بها مرونة الشعور وتنوع الإحساس الذى يوحى به تنوع النغم^(٢) .

على أن بعض شعراء هذا الاتجاه قد أقدموا على محاولات أكثر جرأة ، وذلك فى السنوات الأولى التى شهدت فكرة التجارب الفنية . ومن تلك المحاولات ، استخدام قالب الشعر المرسل ، الذى لا يلتزم قافية ما ، وإنما يلتزم الوزن فحسب^(٣) . وكان شكرى قد سبق إلى هذا القالب ، ولكن هذا القالب المرسل لم يصادف نجاحاً عنده ، كما لم يصادف فى محاولات شعراء هذا الاتجاه كذلك . ومن محاولات بعضهم الجريئة ، استعمال أكثر من بحر فى القصيدة الواحدة ، مع التنوع فى الشطرات طولاً وقصراً ، ومع التحرر من القافية^(٤) . وهذه المحاولة تشبه من بعض الوجوه بعض محاولات الشعر الحر ، حيث لا يلتزم وحدة

(١) انظر : (الروائع تجمع محمد فهمى ص ١٢) .

(٢) انظر : Poetry Direct and Ablique: Tillyard P. 60.

(٣) اقرأ بعض نماذج هذا الشعر لأحمد أبى شادى فى «الشفق الباكي» مثل «ممنون الفيلسوف» ص ٦٢٥ - ٦٣٩ و «إذا» ص ٩٢٣ - ٩٢٥ : والأول مترجمة عن قصة لفولتير ، والثانية مترجمة عن قصيدة لكبلنج .

(٤) اقرأ بعض نماذج لهذا فى : «مختارات وحى العام» لأحمد زكى أبى شادى ص ٤٤ - ٤٥ (قصيدة «مناظرة وحنان») ، وفى «الشفق الباكي» للمؤلف نفسه ص ٥٣٥ ، قصيدة «الفنان» .

البيت كما لا يلتزم القافية . ولكن هذه المحاولة هي الأخرى لم تصادف أى نجاح في شعر أصحاب هذا الاتجاه . ولذا عدل عنها وعن مثيلاتها الدكتور أحمد زكي أبو شادي ، الذي كان أكثر شعراء هذا الاتجاه جرأة في محاولة التجديد في موسيقى الشعر .

هذه أهم خصائص هذا الاتجاه في الموضوعات والتجارب ، وفي الأسلوب وطريقة الأداء ، ثم في الموسيقى والقالب النغمي .

(د) خصائصه من حيث المضمون :

أما خصائصه من حيث المضمون ، فأولها غلبة الجانب الوجداني على المضمون الشعري ، بحيث تبدو العاطفة أوضح خيط في نسيجه ، أو بحيث تمثل أهم ما عند الشاعر ، وأبرز ما يحاول نقله إلى الآخرين .
والخاصة الثانية هي غلبة طابع الحزن على تلك العاطفة ، بحيث تصدر عن أسمى ومرارة حيناً ، وعن يأس واستسلام حيناً ، وتثير الشجن والحزن في كثير من الأحيان .

والخاصة الثالثة هي فردية النزعة بحيث يعبر الشاعر — في الأعم الأغلب — عن أحاسيسه هو ، ويهتم بهيمومه الفردية ولواعجه الذاتية وشئونه الخاصة على وجه العموم^(١) . وقبلما التفت الشاعر — في فترة ظهور هذا الاتجاه — إلى أحاسيس الجماعة ، أو اهتم بالأمور الوطنية أو القومية . وحين اهتم بعض الشعراء بتلك الأمور فيما بعد ، كانت دائماً في المحل الثاني .

ونتيجة لهذه النزعة العاطفية الذاتية المنطوية الحزينة ، جاءت دواوين شعراء هذا الاتجاه الأولى ، تحمل عناوين توحى بالانطواء والذاتية ، وتسبح في جو عاطفي حزين . فنانجي يسمى ديوانه « من وراء الغمام » ليوحى بأنه شاعر محلق في سماء الشعر ، وأنه بعيد عن الأرض ، ناء عن دنيا الناس ، وأنه

(١) انظر : الشعر المصري بعد شوقي للدكتور محمد مندور ، الحلقة الثانية ص ٤ ، ٥ ،
والحلقة الثالثة ص ٤ .

غير مبتهيج في هذا التحليق ، وإنما هو وراء غمام من المصوم القائمة ، تجعله يرى كل شيء وقد اكتسى غلالة رمادية ، أو تجعله لا يرى شيئاً على حقيقته ، بعد أن حال الغمام بينه وبين الأشياء .

وعلى محمود طه يسمى ديوانه « الملاح التائه » ليُفهَم أنه هارب من الحياة والأحياء ، وأنه يضرب في عوالم شتى من الخيرة والضبياع والوحدة كملاح تاه في بحار لا يعرف لها شط ، ولا يدرى لعابرها مصير .

وحسن كامل الصيرفي يجعل ديوانه « الألمان الضائعة » ليدل على يأسه الجاثم وحظه العاثر وحزنه العميق ، فأشعاره ألحان ضاعت سدى ، لأنها لم تجد أذنّاً مصغية ، والشاعر يعزفها لنفسه في انطوائية ويأس ومرارة .

وأحمد زكي أبو شادي يجعل اسم ديوانه « الشفق الباكي » ليفيد أنه يستلهم جانباً نائياً من الحياة ، وهذا الجانب حزينٌ جريح ، ففيه لون الدم أولاً ، وفيه أحزان البكاء ثانياً ، لأنه شفق وباك معاً . وفي هذا الجانب تتمثل نفس الشاعر المنطوية الحزينة الباكية الحريجة .

وبرغم أن هذه النزعة الفردية العاطفية المنطوية الحزينة ، كانت تمثل روح الفترة^(١) ، قد كانت أهم ما أخذ على هذا الاتجاه وأبرز ما سبب الهجوم على أصحابه فيما بعد ، فقد لوحظ أن شعراء هذا الاتجاه باتباعهم هذه النزعة الفردية المنطوية ، قد وقفوا سلبيين من قضايا عصرهم ومشكلات وطنهم ، وبدلاً من أن يناضلوا بالكلمة المنغومة المجنحة ليحققوا لمجتمعهم ووطنهم حياة أفضل ، أو على الأقل ليحاربوا الطغيان والظلم الذي جثم على صدره ، راحوا ييكون ويحلمون ، ويهربون إلى أحضان الطبيعة حيناً ، وإلى حنان الحب حيناً آخر ، تاركين وطنهم ومجتمعهم لما فرض عليه من ظلم وتآمر وانتكاس^(٢) .

ويبدو أن المسألة كانت لونها من رد الفعل الشديد ، قابل به هؤلاء

(١) انظر : المصدر السابق الحلقة الثانية ص ٤ .

(٢) انظر : في الثقافة المصرية لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ص ١٨٨ ربما بعدها .
تطور الأدب الحديث

الشعراء ما كان عند الشعراء المحافظين من إفراط في الإسهام بالشعر من ميادين النضال دون رعاية — في كثير من الأحيان — لمقتضيات الفن ومتطلبات الشعر ، حتى تحولت قصائد كثيرة إلى خطب منظومة ، بل حتى تورط هذا الاتجاه المحافظ في شعر المناسبات وغرق فيه غرقاً . . أو يبدو أن المسألة كانت عدم نضج في الوعي بوظيفة الشاعر ، وما يجب عليه نحو مجتمعه من التزام بقضاياها ، واتخاذ موقف نضالي في سبيل تحقيق أمانيه ، وتمكينه من حياة أفضل . وليس ببعيد أن يكون الأمران معاً قد سببا هذه النزعة التي نأت بأغلب شعراء هذا الاتجاه عن الارتباط بقضايا مجتمعاتهم ودفعهم دفعا إلى الهروب من الظلم والقهر والفساد ، بالانطواء والحزن والشكوى ، لا بالمقاومة والتمرد والثورة .

(هـ) أهم مصادر تلك الخصائص :

هذه هي أهم خصائص هذا الاتجاه . وليس من شك في أن كثيراً منها قد أفاده شعراؤه من ثقافتهم الأجنبية التي وصلتهم بنتائج شعراء « الرومانتيكية » الغربيين ، وبخاصة الإنجليز . وقد مضى ما يوضح صلتهم بشعر هؤلاء الشعراء وإعجابهم به ^(١) . وقد تمثل تأثيرهم بهؤلاء « الرومانتيكيين » في أكثر من جانب ، كإهتمام بموضوعي الطبيعة والحب ^(٢) ، والاتجاه إلى موضوع الحنين

(١) أنظر : محمد عبد المعطي الهمشري لصالح جودت ص ٣١ ، وعلى محمود طه للسيد تقي الدين (المقدمة) ص ٦ و (الكتاب) ص ٣٤ ، ٣٥ ، ورائد الشعر الحديث ل محمد عبد المنعم خفاجه ج ٢ ص ٢٨١ ، ومجلة البعثة الكويتية عدد أبريل سنة ١٩٥٤ ، وأنظر : الينبوع لأحمد زكي أبي شادي (المقدمة) صفحات : ح ، ط ، ي .

(٢) عن إهتمام الرومانتيكيين بالطبيعة ، أنظر : الرومانتيكية للدكتور محمد غنيمي هلال ص ١٣٢ وما بعدها . وأنظر : الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث لعيسى يوسف بلاطة ص ٥٧ وما بعدها . وعن إهتمامهم بالحب أنظر : الرومانتيكية للدكتور محمد غنيمي هلال ص ١٤٣ وما بعدها . وأنظر : الرومنطيقية لعيسى يوسف بلاطة ص ٦٣ وما بعدها .

٣٥٥

إلى مواطن الذكريات^(١) والإكثار من الشكوى وبث الحزن^(٢) ، ثم في النزعة العاطفية المنطوية، والروح الهاربة على أجنحة الخيال^(٣) ، وأخيراً في الثورة على الأساليب المحافظة ، واصطناع أساليب مبتدعة^(٤) .

وليس من شك أيضاً في أن بعض الخصائص الفنية لهذا الاتجاه ، قد أفادها شعراؤه من صلتهم بنتاج الشعراء الرمزيين ، وقد مضى أيضاً ما يوضح أن أعلام هذا الاتجاه « الابتداعي العاطفي » كانوا على صلة بشعر « بودلير » و « فرلين »^(٥) . كذلك كان أحمد زكي أبوشادي يشيد بقيمة بعض الخصائص الرمزية في التعبير . وون المأثور عنه قوله : « كلما سما الفن كان رمزياً في بلاغته ، لأنه بهذا الرمز يثير التفكير والتأمل ، ويثير عواطف شتى مكنونة ويحيي ذكريات ، ويكون علاقات ذهنية ونفسية متنوعة بين صور الحياة »^(٦) . وكذلك كان الهمشري أيضاً يدرك القيمة الفنية لبعض الوسائل الرمزية ، كالإبهام الرمزي الذي يقول فيه : « إنه أسمى ما يصل إليه الفكر العبقري في نواحي تعبيره »^(٧) .

(١) انظر : الرومانتيكية للدكتور هلال ص ٥٩ وما بعدها ، وانظر : الشعر المصري بعد شوقي لمحمد مندور الحلقة ٣ ص ٧ وما بعدها ، وانظر : الرومانتيكية لميسى بلاطة ص ٦١ وما بعدها .

(٢) انظر : الرومانتيكية للدكتور محمد غنيمي هلال ص ٣٦ وما بعدها ، وانظر : مندور الحلقة ٣ ص ٤ .

(٣) انظر : الرومانتيكية لمحمد غنيمي هلال ص ٥٠ وما بعدها ، وانظر : الرومانتيكية لميسى بلاطة ص ٥٧ وما بعدها .

(٤) انظر : الرومانتيكية لمحمد غنيمي هلال ص ١٥٣ وما بعدها ، وانظر : الرومانتيكية لميسى بلاطة ص ٧٧ وما بعدها ، وفي الأدب والنقد لمحمد مندور ص ١٠٨ .

(٥) مثل ناجي الذي ترجم أزهار الشر « لبودلير » ومثل علي محمود طه الذي ذكر بودلير وفرلين في « أرواح شاردة » حيث تكلم عن « بول فرلين » في ص ٧ وما بعدها ، وعن « شارل بودلير » في ص ٢٠ وما بعدها .

(٦) انظر : الشفق الباكي لاحمد زكي أبوشادي ص ١٢١١ .

(٧) انظر : مجلة أبولو المجلد الأول ص ١٢٠٤ (عدد يونيه سنة ١٩٣٣) .

وقد تجلى هذا التأثير بالرمزية في خاصة التوسع في الحجاز ، بناء على فكرة تجاوب الخواس التي نبه إليها « بودلير »^(١) . كما تجلى في خاصة استخدام التعابير الموحية ، التي تخلق جواً وتثير خيالاً وتجلب ذكرى ، أكثر مما تؤدي معنى أو تفيد دلالة أو تزيد فكرة^(٢) .

ويمكن أن يضاف إلى مصادر هذه الخصائص الفنية عند بعض شعراء هذا الاتجاه مصدر آخر ، هو الأدب المهجري ، الذي كان في طابعه العام يتسم « بالرومانتيكية » وفي بعض جوانبه يرتبط بالرمزية . ومن ذلك كتب جبران خليل جبران ، التي تتمثل « رومانتيكيته » في جیشان العاطفة وانطوائية النزعة وغاية طابع الحزن ، والاهتمام بموضوعي الطبيعة والحب ، كما تمسها الرمزية في العبارات الموحية ، والصور المعبرة عن حالات النفس ، والمخاطبة لمكنون اللاشعور . وقد ظهر النتاج المهجري مبكراً ، وكان بعضه ينشر في مصر في وقت نشأة هذا الاتجاه وظهوره إلى النور ، فقد أخذت كتب جبران خليل جبران تظهر منذ سنة ١٩٠٥^(٣) ، وتوافر عدد منها ومن غيرها في الفترة التي يساق عنها الحديث . فكانت رافداً من روافد هذا الاتجاه ، وخاصة بالنسبة لمن لم يكونوا يجيدون لغة أجنبية من الشعراء المتطلعين بحكم نزعتهم التجديدية ، إلى زاد يشحن ملكاتهم ويثير خيالاتهم ويعطيهم النموذج الذي عليه ينسجون .

ولا يمكن ونحن بصدد الحديث عن مصادر هذا الاتجاه الفنية ، أن ننسى تأثير كل من المحافظين والمجددين السابقين ، حيث أفاد شعراء هذا الاتجاه من حركة الصراع بينهما ، وأخذوا من سمات كل اتجاه أحسنها ، بل أفادوا

(١) انظر : الرمزية والأدب العربي لأنطون غطاس كرم ص ٩٢ ، وانظر : الشعر المصري بعد شرق الحلقة الثالثة ص ٢٢ .

(٢) انظر : الرمزية والأدب العربي لأنطون غطاس كرم ص ٧٦ - ٨٥ ، وانظر : مجلة أبولو عدد يونية سنة ١٩٣٣ ص ٢٢٠٤ وما بعدها (مقال الهمشري) .

(٣) انظر : أدبنا وأدبنا في المهاجر الأمريكية لجورج صليح ص ٢٦٦ وما بعدها ط ٣ .

بشكل واضح من كتابات المجددين الثلاثة شكرى والمازنى والعقاد على نحو ما ذكر فى أول هذا الفصل .

وإذا كان رواد هذا الاتجاه قد اعترفوا بتأثرهم بمطران ، واعتزوا بأستاذيتهم من بين المجددين^(١) ، على حين أغفلوا تأثيرهم « بالاتجاه التجديدى الذهنى » الذى كان يتصدره العقاد ، فليس معنى ذلك أن مطران كان فعلاً أستاذهم فى التجديد ، وأن العقاد وصاحبيه شكرى والمازنى ، لم يكونوا من المؤثرين فى هذا الاتجاه الجديد . فالحق أن أعلام الاتجاه التجديدى الذهنى ، كانوا ذوى تأثير كبير فى هذا « الاتجاه الابتداعى » ، بما لهم من شعر جديد خصب ، وبما لهم أيضاً من كتابات رائدة فى النقد والتبصير بوسائل التجديد فى الشعر ، وربما كان العقاد بشعره الجديد ونقده الرائد ، من أهم المؤثرين فى هؤلاء الشعراء الابتداعيين .

غير أنه يبدو أن هؤلاء الشعراء الابتداعيين كانوا — أيام ظهور اتجاههم — يؤثرون السلامة ويخافون من الخصومات ، ويبتعدون عن التحزب ، لهذا لا ذوا بمطران المحاييد المسالم من بين المجددين ، وأغفلوا العقاد واتجاهه ، لارتباطه بكثير من المعارك والصراعات ، التى لم يشأ هؤلاء الشعراء الجدد أن يمسهم شرها وهم فى أول الطريق^(٢) .

هذا بالإضافة إلى ما كان من صلة قوية بين مطران وأحمد زكى أبى شادى ، تلك الصلة التى ترجع إلى صداقة مطران ووالد الشاعر ، فهذه الصلة القوية والمودة القديمة ، جعلت أبا شادى يكثر من الإشادة بمطران ، وجعلت زملاءه أو مريديه ، يجارونه فى هذه الإشادة ، التى ترجع إلى المجاملة وإلى شخصية مطران أكثر من أى سبب آخر^(٣) .

(١) انظر : « أنداء الفجر » لأحمد زكى أبو شادى ص ١١٠ ، وانظر : « أطياف الربيع » لأحمد زكى أبى شادى « مقدمة ناجى » ص (د) .

(٢) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ١٥٨ .

(٣) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ١٦٣ وما بعدها ص ٣١٤ ، ٣١٥ .

وبعد ، فلعل مما مضى من خصائص هذا الاتجاه يتضح سر تسميته ، « بالابتداعي العاطفي » ، فهو يقوم أولاً على الابتداع المحاوز حد التجديد في الموضوعات والأساليب ، وهو يقوم ثانياً على نزعة عاطفية تشكل أهم مادته الشعرية ، وتكاد تطغى على ماسواها من محتويات المضمون الشعري . وإذا كان لابد من تشبيه هذا الاتجاه باتجاه غربي ، فهو أشبه بالاتجاه « الرومانتيكي »^(١) الذي نجد فيه أكثر الخصائص التي وجدناها في هذا الاتجاه ، والذي يقوم إلى درجة كبيرة على دعائم الابتداع والعاطفية . هذا مع تأكيد ما سبق تقريره من أن هذا الاتجاه لا يصل إلى درجة المدرسة الفنية ، لأنه لم يرق أولاً على فلسفة محددة ، ولم يلتزم بمذهب فني خاص ، وقد اعترف بعدم مذهبية بعض أعلام الاتجاه أنفسهم^(٢) .

(و) زيادة هذا الاتجاه :

هذا وقد درج بعض الباحثين على اعتبار الدكتور أحمد زكي أبي شادي رائد هذا الاتجاه وأستاذ السائرين فيه^(٣) . ولحق أن الدكتور أبا شادي كان من أوائل المتحمسين لهذا الاتجاه الجديد ، كما كان أكثر أصحابه تشيماً له وأخذاً بيد الشبان المتجهين إليه . وقد صنع من أجل ذلك الكثير ، فأصدر مجلة « أبولو » لتتيح لهم فرصة النشر بجانب الشعراء الكبار ، كما ألف « جماعة أبولو » ليعلو فيها صوت هؤلاء الشعراء الشبان ، إلى جانب ما كان يزحم الحياة الأدبية من أصوات . كما ساعد على نشر دواوين هؤلاء الشبان

(١) انظر : الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث لعيسى يوسف بلاطة القسم الثاني (الرومنطيقية العربية) .

(٢) انظر : حديث أبي شادي عن ذلك في : رائد الشعر الحديث ج ١ ص ٢٣٦ .

(٣) انظر : الشعر المصري بعد شوقي الحلقة الأولى ص ٩٠ والحلقة الثانية ص ٣ والحلقة الرابعة ص ٤ . وانظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ٢٥٠ ، ٢٧٢ ، ٢٨٧ ، ٣٠٢ ، ٣١٣ .

الجلدد ، وإذاعة نتائجهم والدفاع عنهم^(١) . إلا أنه مع سبقه وتحمسه ، ومع كل ما كان له من جهود خيرة ، لم يكن أقوى شعراء هذا الاتجاه شاعرية ، ولا أعظمهم فناً ، وإن كان أكثرهم خدمة للاتجاه ، وأغزرهم إنتاجاً بين أصحابه .

وقد اتسم نتاجه الكثير بالعفوية والتلقائية ، وعدم التجويد المبني على المراجعة ، فجاء غير محافظ على المستوى الفني المرضي ؛ حيث ارتفع بعضه إلى درجة الشعر الجيد ، وانحط بعضه إلى مهاوى النظم الرديء ، وجاء كثير منه على سطحية في الفكر ، أو ثورية في التعبير ، أو برود في العاطفة^(٢) ؛ مما لا يدفع بصاحبه إلى الصف الأول من بين شعراء هذا الاتجاه . برغم ما نرى من مجاملة بعض رفاقه له ، وحديثهم عنه كرافع لواء الاتجاه الجديد^(٣) .

والحق أنه إذا كان شوق قمة « الاتجاه المحافظ البياني » ، وإذا كان العقاد قمة « الاتجاه التجديدي الذهني » ، فإن ناجي هو قمة الاتجاه « الابتداعي العاطفي » وذلك لطاقته الأضخم ونتاجه الأجود ، وفنه الأسمى . على أن هناك شاعراً قد مات في عمر الورد ، ولو قدر له أن يعيش كما عاش رفاقه ، لا نتزع لراء هذا الاتجاه ، وتربع على عرش فنه ، هذا الشاعر هو محمد عبد المعطي الهمشري الذي نرى نتاجه — الأقل كمّاً من نتاج رفاقه — يمثل إرهابات عبقرية شعرية فذة ، كما نرى فيه أوضح خصائص هذا الاتجاه ، بحيث يمكن أن تمثلها القصيدة الواحدة من قصائده إلى درجة كبيرة^(٤) .

(١) اقرأ تفصيل ذلك في : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ٣٠٢ وما بعدها وص ٣٣٢ وما بعدها وص ٤٨٧ وما بعدها .

(٢) انظر . الشعر المصري بعد شوق لمندور الحلقة الثانية ص ١٧ - ١٨ وص ٢٩ - ٣٣ وص ٥٢ - ٥٣ .

(٣) انظر : اعتراف ناجي مثلاً بأن أبا شادي هو رافع لواء المدرسة الجديدة في : « أطيات الربيع » ص (ل) .

(٤) اقرأ تفصيل حياته في : الهمشري لصالح جودت ، وقرأ قصيدته « النازجة الذابلة » لترى أهم خصائص هذا الاتجاه مجتمعة .

(ز) مقاومة هذا الاتجاه وانتصاره :

وقد لقي هذا الاتجاه كثيراً من المقاومة ، وبخاصة حين خرجت إلى النور دواوينه الأولى سنة ١٩٣٤ . وأعجب ما في هذه المقاومة ما كان منها من النقاد المتحررين ذوى الثقافة الغربية والميل التجديدية . فقد تعرض شعر هذا الاتجاه — ممثلاً في بعض دواوينه الأولى — لهجوم طه حسين والعقاد ، وهما دعامة الأدب الجديد في ذلك الحين ، ويبدو أن هذا الهجوم لم يكن بدوافع فنية حتى يثير العجب ، وإنما كانت وراءه روح الفترة التي تتسم بالصراع السياسي والخصام الحزبي ، الذي انعكس على كثير من المجالات حتى مجال الفكر والأدب^(١) .

فقد عرف^٢ أن العقاد كان يضيق بشعراء هذا الاتجاه لأنهم على صلة بأبي شادي ومجلته ، وأبو شادي كان — في رأى العقاد — على صلة برئيس الديوان الملكي حينذاك^(٣) ، كما كانت له كبوة في مدح الملك فؤاد^(٤) ، وعثرة في التودد إلى رئيس وزرائه في ذاك العهد إسماعيل صدق^(٥) . والعقاد كان على عداء للملك فؤاد ، وقد عرض به في البرلمان وسجن من أجل هذا التعريض^(٥) . وكان ذلك كله في عهد إسماعيل صدق ، الذي كان ينكل بالوفد ويضطهد كتابه الذين في مقدمتهم العقاد . فكان من الطبيعي أن يشك العقاد في أبي شادي وأن يسخط على المتصلين به ، وأن يعبر عن ذلك بالهجوم على

(١) اقرأ ما كتب تحت عنوان « الأدب وغلبة الاتجاه التجديدي » في أول الحديث عن الأدب في الفصل الرابع .

(٢) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ٤٩٤ .

(٣) انظر : الينبوع ص ٨٠ .

(٤) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ٤٩٤ .

(٥) كان ذلك سنة ١٩٣٠ حينما خطب العقاد في البرلمان قائلاً : « إن الأمة مستعدة أن تسحق أكبر رأس يخون الدستور ويعتدى عليه » وقد حكم عليه بالسجن تسعة شهور ، وكان ذلك في عهد انظر : العقاد دراسة وتحمية ص ٦٤ — ٦٥ .

الشعراء الذين ينضمون تحت لوائه ويسيرون في اتجاهه ، وخاصة إذا نعى إليه أن تلك الحركة التي يتزعمها أبو شادي قد أقامها القصر لتحاربه^(١) . ومن هنا هاجم العقاد ناجي هجوماً عنيفاً حين أخرج ديوانه الأول « من وراء الغمام » واتهمه بالسرقة والسطحية والرخاوة .

وكان مما قاله : « وأظهر ما يظهر من سمات هذه المجموعة الضعف المريض والتصنع ، فإن صاحبها كما يدل عليه كلامه من أولئك النوع الذي يفهمون أن « الرقة » ترادف البكاء ، وأن الشاعر ينظم ليكي ويشكو ، فإذا هجره الحبيب بكى . . . وإذا تناجى مع حبيبته قال لها : « هاتي حديث السقم والوصب » إلى نحو ذلك من أعراض الرخاوة المريضة^(٢) . . . » .
وأما طه حسين ، فعرف أنه أخرج من الجامعة في عهد صدقي ، ولحق كثيراً من الاضطهاد على يد وزير معارفه حينذاك حلمي عيسى^(٣) . وقد وجد طه حسين أن أبا شادي قد تورط في التودد إلى صدقي ، كما وجدته هو وبعض « جماعة أبولو » قد زاروا حلمي عيسى في الوزارة ومدحوه ، طالبين منه رعاية مجلتهم وتشجيع حركتهم^(٤) ، فسخط طه حسين على أبي شادي ومن يلوذون به ، واتخذ هذا السخط عدة مظاهر ، منها مبايعة العقاد بإمارة الشعر^(٥) ، ومنها الهجوم على ما صدر من دواوين لشعراء هذا الاتجاه الذي

(١) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ٤٩٤

(٢) انظر : مقال العقاد في جريدة الجهاد عدد ١٢ يولييه سنة ١٩٣٤ .

(٣) أخرج طه حسين من الجامعة سنة ١٩٣٢ ، ثم أعيد سنة ١٩٣٦ (انظر : الحلال عدد أول فبراير سنة ١٩٦٦) .

(٤) اقرأ تفصيل هذه الزيارة في مجلة أبولو المجلد الثالث ص ٥ وما بعدها .

(٥) كانت تلك المبايعة في حفل تكريم أقامه الشباب الوفدي للعقاد بمناسبة فوز نشيده القومي ،

وكان ذلك الحفل في ٢٧ أبريل سنة ١٩٣٤ .

واقراً حديث طه حسين في : الجهاد عدد ٢٩ أبريل سنة ١٩٣٤ ، وقد ختم طه حسين هذا

الحديث بقوله : « ضعوا لواء الشعر في يد العقاد ، وقولوا للأدباء والشعراء : أسرعوا واستقلوا بهذا اللواء ، فقد رفعه لكم صاحبه » .

يريد أن يتزعمه أبو شادي . وهكذا هاجم طه حسين على محمود طه^(١) كما هاجم إبراهيم ناجي^(٢) ، وتحامل عليه تحاملاً لا يتفق مع ثقافة الدكتور طه النقدية ولا مع ذوقه الفني ؛ فقد كان مما قاله عنه : « فإذا نظرنا إليه نظرة الناقد المحلل الذي يريد أن يقسم الشعر أنصافاً وأثلاثاً وأرباعاً — كما يقول الفرنسيون — لم يكذب يثبت لنا أو يصبر على نقدنا ، وإنما يدركه الإعياء قبل أن يدركنا ، ويفر عنه الجمال الفني قبل أن يفرعنا الصبر على الدرس والنقد والتحليل » . كما قال في تعليقه على أبيات ناجي التي منها :

أمسيت أشكو الضيق والأينا مستغرقاً في الفكر والسأم
فضيت لا أدري إلى أين مشيت حيث تجرني قدمي

« فانظر إليه وقد أمسى يشكو الضيق والأين ، وهو مستغرق في الفكر والسأم ، فأما الضيق والسأم فقد نفهمهما من الشاعر ، وقد نفهم أن يشكو التعب ، ولا سيما إذا كان طبيباً قد أنفق ساعات طوالاً يلقى المرضى ويفحصهم ويصف لهم الدواء ويسمع منهم ما لا يحب للقراء أن يسمعه ، ولكن الذي لا يستقيم للشاعر المجيد ، هو الاستغراق في الفكر والسأم معاً ، فالمفكر لا يسأم والسائم لا يفكر ، لأن التفكير يشغل صاحبه حتى عن الضيق والتعب والسأم ، ولأن السأم لا يمكن صاحبه من التفكير ولا يخلى بينه وبينه » .

(١) انظر : ما قاله عنه في : حديث الأربعاء ج ٣ ص ١٤٨ - ١٤٩ ومن ذلك قوله : « ... فهو يغلو في الخيال أحياناً حتى يجاوز المألوف ، ويتورط تورطاً فاحشاً فيما عاب النقاد به أبا تمام ، فهو يحسم ما لا سبيل إلى تجسيه ، وليس بذلك بأس إذا لم يسرف الشعراء ، وإنما أملوا به لما . أما شاعرنا فيغلو فيه غلوً فاحشاً . وما رأيك فيمن جسم الليل حتى جعل له أوصالاً وعروقاً ، وأجرى في هذه العروق دماً . وليت شعري كيف يكون دم الليل ، أجامد هو أم سائل ، أناصع هو أم قائم ، أخفيف هو أم ثقیل ، وليت شعري كيف يكون حال الليل إن سفك دمه أيمرت أم يتجدد له الدم فتتجدد له الحياة ؟ . وليت شعري كيف تكون أوصال الليل ؟ . ومن المحقق أن هذه الأوصال والعروق تستتبع لحمًا وعظماً وجلدًا وما يتصل بذلك كله . . . » .

وقوله : « فهو شاعر مجيد حقاً ، ولكنه ما زال مبتدئاً » .

(٢) انظر : ما قاله في حديث الأربعاء ج ٣ ص ١٥٣ - ١٥٤ .

« وعلى كل حال فقد أمسى الشاعر ضيقاً متعباً مغرقاً في السأم والتفكير ، فخرج لا يدري إلى أين ومضى حيث تجره قدمه . فانظر إلى هذه الصورة التي لا تلائم شعراً ولا لغة ؛ فالقدم لا تجر صاحبها وإنما تحمله ، وتحمله متشاقلة مكدودة ، إذا لم يتح لها النشاط ؛ وإنما يجر صاحب القدم قدمه فاتراً مكدوداً لا يقوى على المشى ، ولكن الشاعر أراد قافية تلائم السأم ، فجعل قدمه تجره على حين كان ينبغي أن يجرها هو »^(١) .

وإذا كان مثل هذا التحامل لا يتفق مع ثقافة طه حسين وذوقه الفني ، فإنه يتفق مع روح الصراع الذي كان يسيطر على الحياة المصرية في ذلك الحين ، ويفسد عليها كثيراً من شؤونها .

وليس من شك في أن هذه المقاومة التي لقيها هذا الاتجاه — وبخاصة من العقاد وطه حسين — قد فتت في عضد شعرائه وأصابت بعضهم بصدمة شديدة حملتهم على التوقف ، فأعلن أكثر من واحد إضرابه عن قول الشعر ، كما كان من إبراهيم ناجي وصالح جودت^(٢) . ولكن تلك الوقفة لم تطل ، فسرعان ما زالت الصدمة ، واستعاد هؤلاء الشعراء الثقة ، وواصلوا سيرهم في اتجاههم بحماس أكثر ونتاج أغزر . فازداد عدد الأنظار الملتفتة إليهم ، وتضاعف الشعراء السائرون في اتجاههم ، وبخاصة من الشباب المثقف ، الذي لا يريد أن يحصر نفسه في نطاق التراث العربي ، وإنما يتطلع إلى آفاق فنية أرحب ، وألوان أدبية أخصب . وقد كان هذا الاتجاه بإبداعه وعاطفيته ، يستهوى هذا الشباب ، حتى رأينا منهم طائفة ممتازة تسرع بالانضمام إلى السائرين فيه . وكان من هؤلاء الشباب المثقفين الطموحين : عزيز فهمي وعبد الرحمن الخميسي وصالح الشرنوبى ، ومحمد فهمي ، وهكذا ظل هذا الاتجاه أخصب الاتجاهات الشعرية وأكثرها حيوية ، وأشدّها رواجاً حتى نهاية الحرب العالمية الثانية .

(١) انظر : حديث الأربعاء ج ٣ ص ١٥٣ - ١٥٤ .

(٢) انظر جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ٥١٤ - ٥١٦ ، وانظر : ديوان

ناجي ص ٢٠ .

(ز) محاولات مسرحية وقصصية :

وقد كان لبعض شعراء هذا الاتجاه محاولات في الشعر الموضوعي ، أرادوا بها أن يسهموا في تطوير الشعر لفنى المسرحية والقصة ، أو الخروج به عن الانحصار في قالب القصيدة الغنائية المعروف . ومن أوائل أصحاب تلك المحاولات ، الدكتور أحمد زكى أبوشادى ، الذى ألف بعض المسرحيات الغنائية « أبرات » ، وبعض القصص الشعرية .

أما مسرحياته الغنائية ، فالمشهور منها أربع ، نشرها سنة ١٩٢٧ وهى : « إحسان » و « أردشير » و « الزباء » و « الآلهة »^(١) .

والمسرحية الغنائية الأولى تعرض قصة فتاة مصرية اسمها « إحسان » أحبها ابن عمها الضابط المصرى « أمين » ، ولكنه قبل الزواج بها سافر إلى الحبشة ضمن حملة عسكرية سنة ١٨٧٦ ، ووقع فى الأسر . وانتز « حسن » الفرصة ، فأشاع — كذباً — أنه مات ، رجاء أن يحل محله فى الزواج « بإحسان » ، ولكنه لم يحقق مطمعه ، لأن الفتاة تزوجت من « كمال » شقيق الضابط الأسير ، بناء على وصيته قبل سفره إلى الحبشة ، بأن يتزوج أخوه خطيبته إذا مات هو . وقد احتال « حسن » فدرس السم لكمال زوج « إحسان » ، الذى أخذ يمشى الموت فى جسده رويداً رويداً حتى انتقل إلى جوار ربه . . وأخيراً نجا الضابط الأسير « أمين » وعاد إلى مصر ، وعلم بخيانة صديقه « حسن » ، ووجد « إحسان » فى أيامها الأخيرة ، نتيجة لعدوى السل التى أصابتها من زوجها قبل موته . وانتهى أمرها بأن لفظت أنفاسها الأخيرة بين يدي فتاها الأول « أمين » بعد أن صاحت صيحة الفرح والدهشة بعودته ولقائه .

والمسرحية الغنائية الثانية تعرض قصة حب « أردشير » ولى عهد

(١) انظر : رائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعم خفاجى ص ٤٨ .

ملك شيراز « حياة النفوس » ابنة ملك العراق ، التي كانت تبغض الرجال وترفض الزواج ، نتيجة لعقدة أصابتها منهم ، بسبب رؤيا رأت فيها طائراً يقع في الشرك فتنقذه أنشاه ، ثم تقع الأنثى في الشرك نفسه ، ولكن الطائر الذكر يفر تاركاً صاحبتة للصائد يلدبها . . ولقد زاد رفض « حياة النفوس » للخاطبين ، من تعلق « أردشير » بها وإصراره على الزواج منها . وحين رفضته هو الآخر ، غضب والده « السيف الأعظم » . وصمم على غزو العراق ، ولكن ابنه « أردشير » يقنعه بالعدول عن هذه الفكرة ، ويلجأ إلى الحيلة في الوصول إلى بغيته . فيرحل إلى العراق ، ويتنكر في لباس تاجر كبير ، ويلتقي « بحياة النفوس » بعد مراسلة ساعدته عليها مربيتها العجوز .

وهكذا تحب الأميرة الأمير ، ويتكرر لقاءهما ، ولكن أباهما الملك يكشف علاقتهما ويهم بقتلهما ، غير أن الشاه يحىء في اللحظة المناسبة على رأس جيش ، للبحث عن ابنه الذى طال غيابه . وحين يلتقى الوالدان يتصافيان ، وتزف الأميرة للأمير .

والمسرحية الغنائية الثالثة ، تعرض قصة « زنوبيا » ملكة تدمر ، حين أرادت توسيع مملكتها وتأكيد نفوذها ، فغزت مصر بحملة على رأسها ابنها هبة الله ، وقائد جيشها « بلينيوس » . وكان هذا القائد يرغب في الزواج من الزباء طمعاً في مملكتها ، وحين رفضت رغبته حقد عليها وانضم إلى جيش إمبراطور الرومان « أورليان » ، الذى كان قد أرسل لتأديب الزباء على محاولتها الابتعاد عن نفوذ روما . وانتهى الأمر بانتصار هذا الجيش على « الزباء » والقضاء على مملكة تدمر ، وأسر « الزباء » نفسها والذهب بها إلى روما . وهناك أوضحت للإمبراطور ما كان من أمر القائد « بلينيوس » وأطماعه ، وشرحت له أن سر انضمامه إلى الجيش الذى حاربها ، إنما هو الانتقام منها على رفضها الزواج منه ، وليس وفاء للإمبراطور ولا حباً لروما . وهنا غضب « أورليان » على « بلينيوس » وأمر بإعدامه ، وصرخ

عن « الزباء » وأنزلها في ضيافته مكرمة هي وأولادها .

والمسرحية الغنائية الرابعة ، تعرض فترة خيالية من حياة شاعر فيلسوف ، يستيقظ في غابة الطبيعة على نشيد إلهة الجمال ، التي تفتنه وتخبره بأنها المتصرف في الدنيا ، وتعهده بالسعادة الحقة ، إذا ما أطاع إرشادها ، وتعرض عليه أمثلة من نفوذها ، وتسمح له في حدود سلطانها بمصاحبة شقيقها إلهة الحب التي تكلفها بإرشاده وتوجيهه . ولكن إلهة الشهوة ، ثم إلهة القوة ، تجعلانه يحدد إيمانه بالجمال وبالحب ، فيشتي ويضل ويندم ، بعد أن ينال منه الشقاء والتعاسة ، وهنا يدعو إلهي الجمال والحب لنجدته ، ويغمي عليه فيسقط ، فتخفان إلى جواره ونجدته والصفوح عنه ، وتعيدان إليه سعادة الدنيا ، وتهيناته لهناءه الخلود .

ويلاحظ على مسرحيات أبي شادي الغنائية عدة ملاحظات ، فهي أولاً تستوحى التاريخ الحديث حيناً ، كما في « إحسان » ، وتستوحى التاريخ القديم حيناً آخر كما في « أردشير » و « الزباء » ، كما تستوحى عالم الأساطير وتعتمد على الرموز في بعض الأحيان كما في « الآلهة » . وهي ثانياً ليست على حظ كبير من الجودة الفنية ، وربما كان ذلك لأنها لم يُقصد منها إلى إنشاء نص « درامي » شعري مستقل بمقوماته الفنية ، وإنما قصد بها إلى إنشاء أعمال شعرية تكمل فنيها بالتلحين والموسيقى ، ولا يهتم فيها بجودة النص « الدرامي » بالقدر الكافي ، نظراً لعدم الاعتماد أساساً عليه وحده .

وتلك المسرحيات الغنائية — بعد ذلك — يلاحظ على شعرها خاصية شعر أبي شادي العامة ، الذي يتردد بين القوة والضعف ، وتبدو فيه أحياناً نثرية في الأسلوب ، وسطحية في الأفكار ، وبرود في العاطفة ، نتيجة لغزارة نتاجه ، وتسجيله لكل ما يعن له ، وعدم اهتمامه بالمعاودة والتجويد والصقل^(١) .

(١) انظر : الشعر المصري بعد شوقي للدكتور محمد مندور الحلقة الثانية ص ١١ - ١٨ .

والأدب العربي المعاصر في مصر ص ١٥٢ - ١٥٣ .

وأما كتابات أبي شادى الشعرية فى مجال القصة ، فأهمها قصتان
نشرهما سنة ١٩٢٦ ، هما « عبده بك » و « مها »^(١) . والأولى تحكى
حكاية زواج رجل مصرى من الطبقة الوسطى ، بثلاث زوجات تباعاً .
الأولى منهن مصرية ، يفشل زواجه بها لنقص تربيتها وسوء اختياره لها ،
والثانية أجنبية ، يفشل زواجه بها أيضاً ، ولكن نتيجة للتنافر بين الزوجين
واختلاف طباعهما وتقاليدهما . والثالثة من بنات وطنه وبيئته ، وينجح
زواجه بها لتجنبه الأخطاء التى تورط فيها حين تزوج من السابقتين . وفى
خلال هذه القصة يعرض المؤلف ما كان من مهازل الزواج ، وما كان
يحيط به قبل التطور الاجتماعى من المفارقات وسيئ العادات ، كالوسطام
والخاطبات ، والأطماع والاندفاع ، وعدم رعاية القيم المعنوية التى يجب أن
تطلب فى الزوجة ، والاهتمام بشكليات لا تغنى فى نجاح الحياة الزوجية شيئاً .
وأما القصة الثانية « مها » فتحكى حكاية فتاة عربية أحبها ضابط
إنجليزى وأحبته أثناء الحرب العالمية الأولى ، فى مكان قرب العقبة . وحين
رفض أبوها زواجهما هرب الحبيبان ، حيث مات الحب فى شعاب الجبل ،
وانتحرت الفتاة فوق جثته بطلقة نارية ضوبتها إلى صدرها من مسدسه .
والملاحظ على القصتين ، أنهما ضعيفتان من الناحية الفنية ، لأن
الشعر ليس لغة القصص التى يمكن أن يتدرج بحق تحت هذا الجنس
الأدبى . إذ الشعر يضيق بأوزانه وقوافيه وأسلوبه ، عن الوصف والتحليل
ورسم الشخصيات ، وما إلى ذلك من عناصر قصصية ضرورية لنجاح
القصة الفنية . ومجال القصة الوحيد هو النثر ، الذى نشأت القصة
ظلاله وصارت تتخذ لغة فى جميع الآداب^(٢) . وهذا لا يمنع من اتساع
الشعر للأقاصيص القصار ، التى لا تحتاج إلى عناصر قصصية تحتم مرونة

(١) له بعض القصص الشعرية التى ظهرت قبل ذلك مثل « نكبة نافارين » و « مفخرة رشيد »

الأولى سنة ٢٤ والثانية سنة ١٩٢٥ .

(٢) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى للدكتور محمد مندور الحلقة الثانية ص ١٩ - ٢١ .

الثر ، بل تبدو كخاطرة أو تجربة شعرية لا يضيق بها الشعر . كذلك لا يعارض هذا ما كان من صوغ الملاحم شعراً - وهي في حقيقتها قصص طوال - وذلك لأن الملاحم كانت تعتمد أساساً على الأساطير وتضرب في شعاب الخيال ، وهي أمور ألصق بسداجة الشعر وطبيعته . ولم تكن الملاحم قصصاً بالمفهوم الفني ، الذي يتطلب تحليلاً للمواقف ورسماً للشخصيات وإبرازاً لأبعادها النفسية والاجتماعية والأخلاقية ، حتى يضيق بها الشعر كما ضاق بمحاولة أبي شادى . فتلك المحاولة بعيدة عن النجاح ؛ حيث لم تحقق عملاً قصصياً جيداً ، ولم تقدم نصاً شعرياً ممتازاً . وفي الجانب القصصى إملال وإسهاب وبعد عن خصائص فن القصص ، وفي الجانب الشعرى فتور ونظم ونأى عن رونق فن الشعر . ويكنى - شاهداً على ذلك - أن نقرأ مثل هذين البيتين اللذين يتحدث فيهما الشاعر في قصة « إحصان » ، غن الخاطبة الحاجة « حليلة » وما لها من تجارب وخبرات :

ويقال مصر كتحلة ومثالها كالمعرفة

فلها اطلاع واسع ولها اختيار المعرفة^(١)

ولكون سر النجاح عند شعراء هذا الاتجاه هو إدراكهم لطبيعة اتجاههم ومحاولتهم تنمية هذه الطبيعة لا مسخها ؛ نجد أن أنجح محاولة لهم في ميدان الشعر القصصى^(٢) ، هي محاولة الشاعر الهمشرى ، التي تمثلها قصيدته القصصية الطويلة « شاطئ الأعراف » ، التي كتبها سنة ١٩٢٩ ، ونشر أجزاء منها في السياسة الأسبوعية : ثم نشرها كاملة في أبولو سنة ١٩٣٣^(٣) . وتلك القصيدة تحكى رحلة خيالية يقوم بها الشاعر إلى الشاطئ الذى يقع وراء الحياة ،

(١) انظر : عبده بك لأحمد زكى أبى شادى ص ١٦ .

(٢) من المحاولات الناجحة « أرواح وأشباح » و « أغنية الرياح الأربع » لعل محمود طه . ولكنهما من فنتاج الفترة التالية ، الأولى سنة ١٩٤٢ والثانية سنة ١٩٤٣ .

(٣) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ٥٦٥ ، وانظر الهمشرى لصالح جودت

ويشرف على عالم الموت ، « بعد أن يخنجر الموت شكاته » ، وتحمله « سفينة الذكريات » إلى هذه الرحلة العجيبة .

وهذه الرحلة قد اتخذت مجاها عالماً آخر غير عالمنا ، يشبه عالم المعرى في « رسالة الغفران » ، وعالم « دانتى » في « الكوميديا الإلهية » . وقد عرض الشاعر في هذا المجال أحداثاً خيالية ، وجسم معاني تجريدية ، تجرى بينها تلك الأحداث . فهناك « بحر الوقت » ، الذى يتسرب من فتحات في « هيكل الليالى » ، وهناك « سفن الموت » التى تحمل كل شىء إلى « وادى العدم » ، وهناك « مواكب الحياة » ، التى تشرق أولاً بالبهجة في « بحر الوقت » ، ثم لا تلبث أن تتوارى في « هيكل الليالى » . وهناك بعد ذلك « إلهة الشعر » التى تعرض على الشاعر أن تصحبه إلى « الفردوس » . وهناك « المغنى » الذى يحاول أن يبعث لحناً من قيثارته فلا يخرج منها أى صوت .

والشاعر من خلال هذه الأحداث الخيالية ، والمعاني المجسمة ، يعبر عن حزن الإنسان وقلقه وفزعه من نهايته المؤلمة التى تتجسم في الممات ، كما يعبر - في الوقت نفسه - عن مأساته الخاصة ، التى تتمثل في سوء الحظ في الحياة ، وخيبة الأمل في الحب ، وقسوة العيش في فقدان العزاء ، لدرجة أن الشاعر لم يجد من يبيته شكواه في الدنيا . فراح يبحث عنه في الآخرة^(١) .

فموضوع تلك القصيدة القصصية تجربة ذاتية ؛ ولكن الشاعر استطاع أن يوسع أبعادها ، فيجعل منها تجربة إنسانية ، تعالج خوف البشر وقلقهم الدائم من المصير الحتمى المؤلم .

وقد صاغ الشاعر تلك التجربة في أسلوب شعري جيد ، فيه الخيال الخنج ، والعاطفة الجياشة ، واللغة الجذابة ، والموسيقى النابضة ، وفيه - قبل ذلك - أهم خصائص هذا الاتجاه الابتداعى التى مضى عنها الحديث .

(١) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الثامنة ص ١٧ - ١٨ ، وانظر : جماعة

أبولون لعبد العزيز الدسوقي ص ٥٦٥-٥٧٩ ، وانظر : الممشى لصالح جودت ص ٦٣-٦٤ .
تطور الأدب الحديث

وبرغم ما اشتملت عليه القصيدة من عثرات لغوية وتعبيرية^(١)؛ قد جاءت من أنجح المحاولات للقصيدة القصصية ، التي لا تخرج بالقصيدة عن طبيعتها الغنائية الأصلية ، ولكنها ترفدها بعنصر قصصى يمنحها موضوعية توسع مجالها ، ويهيئ وحدة تربط بناءها ، هذا إلى ما يشيع فيها من حركة وحيوية واتساع وعمق .

هذا وقد جاء عرض هذا اللون من الشعر المتصل بالموضوعية هنا ، برغم ما يبدو من أن مكانه الطبيعي هو مكان الحديث عن المسرحية والقصة ، لأن الناجح من هذه المحاولات في الفترة التي يساق عنها الحديث - وهو محاولة الهمشرى - أقرب إلى الشعر الغنائى منه إلى الشعر الموضوعى . فلو أخذناه بمقياس القصة الفنية والمسرحية الحقيقية ، لظلمناه : حيث يسقط برغم وصوله إلى مستوى رفيع من الناحية الغنائية ، الآخذة بشيء من موضوعية القصة و« درامية » المسرحية .

ثانياً : النثر :

كان من أوضح الظواهر الأدبية في تلك الفترة أن النثر قد ازدهر ، حتى سبق الشعر ، وتصدر ميدان الأدب ، بعد أن كان في الفترات السابقة يأتي خلف الشعر . وقد كان طبيعياً أن يزدهر النثر بعد ما كان من تقدم ثقافى ونضج فكري^(٢) ، فالتقدم الثقافى والنضج الفكرى يستتبعان دائماً ازدهار النثر ، لاحتياجه أبداً إلى الثقافة ، وقيامه أساساً على الفكرة ، بخلاف الشعر الذى قد تكفيه الفطرة الملهمة ، وقد يقنع بالعاطفة الساذجة .

كذلك كان طبيعياً أن يتصدر النثر في تلك الفترة بعد ما كان من

(١) مثل قوله « قم أيا عارف المذنون وغنى » وقوله « ليت شعرى فأين أنوى وأينت » ، انظر : جماعة أبولو ص ٥٧٩ .

(٢) اقرأ المقال رقم ٣ من هذا الباب بعنوان « نمو الحياة الثقافية » .

تغلب للاتجاه الفكرى الذى يولى وجهه شطر الغرب ، وبعد ما كان من تصدر للأدباء الذين لا يرون فى التراث العربى وحده المثل الأعلى^(١) . فالتراث كان يقدم الشعر ، وكان الشعر دائماً هو الفن الأدبى الأول ، على حين عرفت الآداب الغربية فنوناً من النثر قد سبقت الشعر بأشواط ، أو على الأقل لم تدع له مكان الصدارة . ومن هنا كان تغلب الاتجاه الغربى وتصدر أدباء من المثقفين ثقافة غربية ومن المتصلين بآداب الغرب ، مستتبعاً بالضرورة تصدر النثر الذى يعملون فى ميدانه ، ويتصلون فى الآداب الأوروبية بأنواعه ، ويحاولون أن يتفوقوا على غيرهم بالخوض فى هذه الميادين التى لم يكن لغيرهم فيها نصيب يذكر .

وهكذا كان من مظاهر إزدهار النثر وسبقه ، ظهور أنواع أدبية نثرية لم تكن معروفة فى أدبنا العربى من قبل ، كالترجمة الذاتية واليوميات والمسرحية المقروعة ، بالإضافة إلى ألوان روائية جديدة .

كما كان من مظاهر هذا الازدهار والسبق الذى حظا به النثر ، اختفاء الطريقة البديعية تماماً ، واتضح اتجاهين فنيين للأداء النثرى ، هما : « الاتجاه الأسلوبى » و « الاتجاه الفكرى » .

أما الاتجاه الأسلوبى فقد جاء امتداداً لطريقة المنفلوطى ، التى تعنى بإشراق الديباجة وروعة البيان ، وتعطى عناية خاصة للصياغة^(٢) .

وقد كان أعلام هذا الاتجاه من ذوى الثقافة العربية القديمة أساساً ، وإن أضاف بعضهم إلى تلك الثقافة ثقافة أوروبية واسعة ، كطه حسين وأحمد حسن الزيات .

(١) اقرأ ما كتب تحت عنوان « غلبة التيار الفكرى الغربى » فى أول الحديث عن الأدب

فى هذا الفصل الرابع .

(٢) اقرأ الفقرة المقال ١ من المقالات الخاصة بالنثر فى الفصل السابق وعنوانها « المقالة

وظهور أول طريقة فنية للنثر الحديث » .

كذلك كان من أعلام هذا الاتجاه من بدأوا يشقون طريقهم في أواخر الفترة السابقة كهذين العالمين^(١) ، كما كان منهم من شق طريقه تماماً فيما مضى ولكن كشاعر ، ولم ينصرف إلى النشر ويجعله فنه الأدبي الأول إلا في هذه الفترة ، كمصطفى صادق الرافعي^(٢) .

(١) كان طه حسين قد بدأ يكتب في بعض الصحف في أواخر الفترة السابقة ، مثل الجريدة والبيان ، كما كتب كذلك رسالته التي تقدم بها إلى الجامعة القديمة عن أبي الغلاء المعري ١٩١٤ . كذلك كان الزيات يكتب في بعض الصحف في أواخر الفترة السابقة ، مثل السفور التي كان قد بدأ يترجم على صفحاتها « رفاثيل » .

(٢) نشر الرافعي الجزء الأول من ديوانه الأول سنة ١٩٠٢ ، ونشر الجزء الثاني سنة ١٩٠٣ . وقد قرظه البارودي والمنفلوطي وحياء الشيخ محمد عبده . ثم نشر الجزء الثالث سنة ١٩١٢ ، وقرظه حافظ إبراهيم . وكان قد نشر ديواناً آخر سنة ١٩٠٨ باسم « النظرات » . ثم بدأ الرافعي يتجه إلى النشر بجانب الشعر ، وذلك في أوائل العشرينيات ، حين نشر سنة ١٩١١ ، الجزء الأول من كتابه « تاريخ آداب العرب » الذي ألفه بمناسبة إعلان الجامعة عن جائزة لكتاب في أدبيات اللغة العربية . وفي السنة التالية سنة ١٩١٢ أصدر الجزء الثاني ، وقصره على إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ، ثم طبعه بعد ذلك باسم « إعجاز القرآن » ، وقد قرظه سعد زغلول . كذلك أصدر سنة ١٩١٢ ، « حديث القمر » بعد رحلة إلى لبنان وتعرفه على شاعرة كان بينه وبينها حديث حب طويل . وفي سنة ١٩١٧ أخرج « المساكين » وهو فصول عن هؤلاء التعساء وآلامهم وحظوظهم ، وعن الخير والشر . وإلى جانب ذلك كان يقول الشعر من حين إلى حين ، حتى أسهم به في ثورة سنة ١٩١٩ ، حيث اهتم بالشعر الحماسي ، والنشيد الوطني ، وأخرج نشيده المشهور « اسلمى يا مصر » . . . ثم اتجه تماماً إلى النشر بعد ثورة ١٩١٩ ، وفي خلال الفترة التي يساق عنها الحديث ، فأخرج « رسائل الأحزان » سنة ١٩٢٤ ، ثم أخرج « السحاب الأحمر » في السنة نفسها ، ثم أخرج بعد نحو ست سنوات « أوراق الورد » ، وهذه الكتب الثلاثة تدور حول فلسفة الحب والجمال ، والمرأة والرجل ، والعشق والزواج . وأخيراً اتصل الرافعي بمجلة الرسالة ، وكانت مقالاته فيها آخر صورة لنثره بعد أن تطور واتضحت ملامحه . وقد جمعت معظم هذه المقالات في مجلدات باسم « وحى القلم » .

اقرأ الترجمة الموجزة التي كتبت له في هامش صفحة ٢٤١ وأقرأ عنه : « حياة الرافعي » لمحمد سعيد العريان . وفي : « الأدب المعاصر في مصر » لشوقي ضيف ص ٢٤٢ .

على أن جميعهم لم يقفوا عند مرحلة المنفلوطى ، بل تجاوزوها تجويداً واتفاقاً فى المضمون وفى الشكل على السواء . فهم قد حاولوا أن يتجنبوا العيوب التى أخذت على طريقة المنفلوطى ، كما حاولوا أن يضيفوا إلى حسناتها حسنات ، حتى وصلوا بتلك « الطريقة الأسلوبية » إلى مرتبة عظيمة من الرقى ، وذلك على اختلاف بينهم فى الدرجة والطابع والسمات الشخصية كما سيتضح فيما بعد .

وقد تبع هذه الطريقة بعد أعلامها الأول ، طائفة من ذلك الجيل التالى من الكتاب ، الذين بدأوا يظهرون فى النصف الثانى من تلك الفترة ، وكانوا من ذوى الثقافة العربية أساساً ، من أمثال محمد سعيد العريان ، ومحمد عبد المنعم خلاف .

وأما الاتجاه الفكرى فقد جاء امتداداً لطريقة أحمد لطفى السيد ، تلك الطريقة التى تعنى قبل كل شىء بالمضمون وما يحمل من قيم ، وتهتم فى المحل الأول بالفكرة وما يدور حولها من معان ، وهى لا تهمل الشكل ولكن لا تنمقه تنميقاً ، ولا تغفل الأسلوب ولكن لا تجعل العناية به فوق الصحة والبساطة والدقة والوضوح^(١) .

وقد كان أعلام هذا الاتجاه ممن بدأوا يشقون طريقهم فى أواخر الفترة السابقة ، مثل الدكتور محمد حسين هيكل^(٢) ، وعباس محمود العقاد^(٣) ،

(١) اقرأ ص ١٨٢ من هذا الكتاب .

(٢) كان هيكل قد بدأ يكتب منذ أواخر الفترة السابقة فى الجريدة والسفور والبيان . كما كان قد نشر قصة زينب سنة ١٩١٢ ، ثم أصبح رئيساً لتحرير « السياسة » جريدة الأحرار الدستوريين . اقرأ ترجمته فى هامش ص ٢١١ من هذا الكتاب .

(٣) وكان العقاد قد كتب فى عدد من الصحف فى الفترة السابقة ، مثل : الظاهر والدستور والبيان ، ثم أصبح فى فترة ما بين الحربين الكاتب الأول لصحافة الوفد ، وكان فى « البلاغ » يقابل هيكل فى « السياسة » . إلى أن أخرج من الوفد ، فصار يكتب فى صحف خصوم هذا الحزب وخاصة السعديين . =

وسلامه موسى^(١). وقد كانوا جميعاً من ذوى الثقافة الغربية أساساً ، وإن أضافوا إلى تلك الثقافة ثقافة عربية على درجات متفاوتة .

وقد تجاوز أعلام هذا الاتجاه أيضاً مرحلة طريقة لطفي السيد ، التي كانت تنسم بالانحصار في دائرة ضيقة من الكتابات الفلسفية والسياسية ، ويرشك أن يغلب عليها جفاف لغة العلم ، وانطلقوا إلى مجالات شتى أدبية وتاريخية واجتماعية ونفسية وحضارية وفنية ؛ كما خطوا بالأسلوب الفكري خطوات فراح نحو الصقل والإشراق والجمال .

وقد سار في هذا الاتجاه طائفة أخرى من كتاب الجيل التالي لجيل أعلامه ، وكانوا كسابقيهم ممن آمنوا بعمق الثقافة في الأدب ، وغزارة الفكر في الفن ، ومن كان أساسهم الثقافي قائماً على الثقافة الغربية . ومن هؤلاء محمد مندور وزكي نجيب محمود .

ولإذا كان لا بد لكل اتجاه من طرف متطرف ، فطرف الاتجاه الأسلوب المتطرف هو الرافعي ، وطرف الاتجاه الفكري المتطرف هو سلامه موسى .

وفيا إلى تفصيل لما سبق من إجمال :

١ - المقالة وتميز الأساليب الفنية :

في تلك الفترة عرفت المقالة عهدها الذهبي ، فقد تعددت الصحف نتيجة للصراع الحزبي ، واهتمت كل صحيفة باستكتاب اللامعين من حمالة

= وكان كتابه الأول قد ظهر سنة ١٩١٢ باسم خلاصة اليومية . وأما ديوانه الأول فقد ظهر سنة ١٩١٦ . اقرأ ترجمة له في هامش ص ١٥٥ من هذا الكتاب .

(١) كان يكتب في المقتطف سنة ١٩٠٨ . ثم سافر إلى أوروبا في تلك السنة ، وعاد سنة ١٩١٣ ، بعد أن قضى سنوات بين إنجلترا وفرنسا ، وبعد أن تأثر بالثقافة الإنجليزية بصفة خاصة . ولما عاد إلى مصر واصل الكتابة في المجلات والصحف ، وبخاصة تلك التي كانت تعنى بالفكر والأدب . فكتب في الهلال والبلاغ وغيرها ، ثم أصدر مجلة باسم « المجلة الجديدة » سنة ١٩٢٩ . اقرأ ترجمة موجزة له في هامش صفحة ٢٤٣ من هذا الكتاب .

الأقلام ، لكسب أوفر عدد من القراء ، ولم يقتصر الأمر على الصحف الحزبية ، بل تعددت كذلك المجالات الثقافية والأدبية ، نتيجة للتقدم الثقافي والوعى الصحفى والازدهار الأدبى . فكما كانت هناك : « السياسة » و « البلاغ » و « كوكب الشرق » و « الجهاد » فى الميدان السياسى ، كانت هناك : « الهلال » و « المقتطف » و « العصور » و « الرسالة » و « المجلة الحديدية » فى الميدان الثقافى والأدبى ^(١).

وكانت المقالة هى أهم الوسائل التى يخاطب بها الأدباء قراءهم عن طريق تلك الصحف والمجلات . وكان للصراع الحزبى بين الصحف الناطقة بلسان الأحزاب ، كما كان للتنافس الشديد بين المجالات الناطقة بلسان الثقافة والأدب ؛ أثر هائل فى تنشيط كتابة المقالة ، التى توفرت لها كل عوامل الازدهار فى ذلك الحين .

وقد كان من مظاهر هذا الازدهار تعدد ألوان المقالات ، فكان منها المقالة الأدبية ، التى تدرس شخصية أو ظاهرة أو اتجاه أو أثر فى الأدب العربى القديم أو الحديث ، أو فى الأدب الأوروبى الغابر أو المعاصر . وكان منها المقالة النقدية ، التى تحدد قيمة أو تشرح مبدأ من قيم النقد أو مبادئه ، أو تطبق هذا أو ذاك على بعض الدواوين أو الكتب أو النصوص الأدبية على وجه العموم . كما كان منها المقالة الفلسفية التى تعرف ببعض الفلاسفة أو تشرح بعض نظرياتهم وأفكارهم ، لكن بلغة الأدب وأسلوب الأدباء ، لا بلغة الفلاسفة وأسلوب الحكماء . كذلك كان منها المقالة التاريخية ، التى تعرض لعصر مضى أو ثورة سلفت ، أو بطل غبر أو شخصية ولت ، وذلك

(١) كانت السياسة لسان حال الأحرار الدستوريين ، وكان البلاغ وكوكب الشرق والجهاد ، من أهم صحف الوفد . وكان الهلال والمقتطف مجلات ثقافية على اختلاف بينهما فى الطابع . فالهلال يغلب عليها الطابع الأدبى والمقتطف يغلب عليها الطابع العلمى ، والعصور لإسماعيل مظهر ، والمجلة الحديدية لسلامه موسى يغلب عليها الطابع العلمى التقدمى كذلك . أما الرسالة ، فكان يغلب عليها الطابع العربى الإسلامى .

أيضاً بلغة الأدب وطريقة الناثرين ، لا داغة التاريخ وأسلوب المؤرخين ، ثم كان من المقالة التي ازدهرت في تلك الفترة ، المقالة الاجتماعية ، التي تندرج تحتها الكتابة في كل ما يتصل بالمجتمع من أمور سياسية واقتصادية وتعليمية وخلقية وما إلى ذلك ، مما يتناول الأدباء لا كتخصصيين في السياسة والاقتصاد والتعليم والأخلاق ، وإنما كمشفقين لهم مشاركتهم فيما يدور حولهم ، ولهم آراؤهم فيما يتصل بمجتمعهم ، وذلك أيضاً على طريقتهم الفنية . وأخيراً كان من أهم ألوان المقالة حينذاك ، المقالة التعبيرية التي موضوعها انطباع الكاتب أو شعوره حيال حدث معين أو موقف خاص أو مشهد ما . وفي هذا اللون من المقالات يكون الكاتب أشبه بالشاعر ولا ينقصه غالباً إلا الجانب الموسيقي المعهود في الشعر ، حتى يكون عمله قصيدة لا مقالة .

وقد بلغ من ازدهار المقالة في تلك الفترة ، أن كثيراً من الكتب الجيدة التي نراها الآن لكبار الكتاب ، ونراهم يعتزون بها ويذكرونها في مقدمة آثارهم ، إنما نشرت أولاً في الصحف على هيئة مقالات ، ثم جمعت بعد ذلك في شكل كتب . ومن تلك الكتب : « حديث الأربعاء » لطف حسين ، و « في أوقات الفراغ » لمحمد حسين هيكل ، و « مطالعات في الكتب والحياة » و « ساعات بين الكتب » لعباس محمود العقاد . و « حصاد الهشيم » و « قبض الريح » لإبراهيم عبد القادر المازني .

«حديث الأربعاء» مجموعة مقالات نشر معظمها في السياسة الأسبوعية^(١)، وقد ضمن المؤلف الجزء الأول من هذا الكتاب مقالاته التي قد نشرها حول الشعر الجاهلي والإسلامي ، وبعض الشعراء الجاهليين والإسلاميين ، وفي آخره فصول عن « الغزل والغزلين » من حسين وعذريين ، ممن عاشوا في العصر الأموي . كذلك ضمن المؤلف الجزء الثاني من « حديث الأربعاء »

(١) بعض المقالات نشر في صحف أخرى « كالمجاهد » .

مقالاته التي كان قد نشرها عن الشعر العباسي والشعر العباسيين . وعن تصوير هذا الشعر وهؤلاء الشعراء لذلك العصر عصر هو وزندقة . . ثم خص المؤلف الجزء الثالث من هذا الكتاب بمقالاته في الأدب الحديث وقضاياه ، ففيه حديث عن القديم والحديث ، ومناقشة للرافعي في مذهبه في الأدب ، وفيه نقد لبعض الكتب والدواوين المصرية والمهجرية ، كدواوين على محمود طه وإبراهيم ناجي وفوزي المعلوف .

و « في أوقات الفراغ » لمحمد حسين هيكل ، مجموعة مقالات أيضاً نشر معظمها في السياسة ، وقد رتبها المؤلف في كتابه ثلاث طوائف . وأهم ما في الطائفة الأولى مباحث مختلفة في النقد ، وترجمات منوعة « لأناتول فرانس » ، و « بييرلوتي » وقاسم أمين . . وأهم ما في الطائفة الثانية مقالات عن مصر وتاريخها القديم ، بمناسبة اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون . . وأهم ما في الطائفة الثالثة تلك المقالات الخاصة بالدعوة إلى الأدب القومي ، الذي يمثل البيئة المصرية والحياة المصرية وتتضح فيه سمات الأمة وخصائص الشعب ، بما يميز المصريين عن أسلافهم الأقدمين وجيرانهم المعاصرين .

و « مطالعات في الكتب والحياة » للعقاد مجموعة مقالات أيضاً نشر معظمها في « البلاغ »^(١) . وتلك المجموعة من المقالات منوعة غاية التنوع ، فهي تتناول شخصيات عربية وأوربية مثل : المعري والمتنبي و « أناتول فرانس » و « عمانويل كانت » ، كما تتناول مباحث جمالية وفنية ، مثل : « عبقرية الجمال » ، و « الحرية والفنون الجميلة » و « معرض الصور » . . وتتناول كذلك دراسات أدبية نقدية ، مثل : « الأدب » كما يفهمه الجيل و « القديم والحديث » و « الشعر ومزاياه » و « خواطر عن الطبع والتقليد » . . وأخيراً تتناول تلك المقالات بعض الانطباعات والصور الوصفية مثل : « الألم واللذة » و « على معبد إيزيس » و « التمثيل في مصر » .

(١) نشر بعضها في صحف أخرى مثل : الأهرام والنيل والمشكاة والشذور .

ومثل هذا الكتاب كتاب « ساعات بين الكتب » ؛ فهو الآخر مجموعة مقالات نشرت في الصحف والمجلات التي كان العقاد يتعاون معها في ذلك الحين . وهو أيضاً يضم ألواناً متنوعة من تلك المقالات ؛ ففيه مقالات عن شخصيات عربية وأوربية ، مثل : ابن الرومي والمتنبي . و « شكسبير » و « توماس هاردي » و « بلاسكو إيبانيث » و « كبلنج » و « إيسن » و « رسو » و « فولتير » . وفي الكتاب أيضاً مقالات عن « الشعر في مصر » ، وأخرى في النقد مثل : « التجميل في الأسلوب والمعاني » و « الصحيح والزائف في الشعر » و « النثر والشعر » . . وفيه كذلك مقالات إسلامية تتصل بالجانب الأدبي والنقدي ، وهي تلك المقالات التي كتبها حول « إعجاز القرآن » . . وفي الكتاب أخيراً طائفة من المقالات التي تعبر عن خاطر أو انطباع أو وجهة نظر ، مثل : « حب المرأة » و « الغيرة » و « النكتة » و « البطولة » و « الوطنية » .

و « حصاد الهشيم » للمارني قريب الشبه بكتابي العقاد ، فهو مجموعة مقالات متنوعة ، قد نشرها صاحبها أولاً في الصحف التي كان يعمل بها ، وخاصة « الأخبار »^(١) . وبعض تلك المقالات عن المتنبي وابن الرومي ، و « تاجر البندقية » و « رباعيات الخيام » . وبعضها عن الفن واللغة « كعرض الصور » و « الحقيقة والمجاز » . كما أن بعض تلك المقالات من النوع الإنشائي ، الذي يتناول الانطباع ويسجل الخاطرة ويصف المشهد . مثل حديث المازني عن « الصحراء » .

ومثل حصاد الهشيم « قبض الريح » ، ففيه مقالات عديدة في النقد ، وجهت طائفة منها إلى طه حسين وكتابه « حديث الأربعاء » . كما اختص بعضها بالحديث عن بشار وأبي العلاء . وجاء بعضها الآخر من قبيل وجهات

(١) المراد الأخبار القديمة التي كان يصدرها أمين الرافعي شقيق المؤرخ عبد الرحمن

الرافعي .

النظر والخواطر والانطباعات ، مثل : « نشأة الشعر » ، و « المرأة واللغة » و « المفعول المطلق » .

وقد قصد بهذا العرض لتلك الكتب وألوان المقالات التي تحويها ، إعطاء صورة للمقالة في جوانبها الموضوعية وميادينها المتعددة ، مما كان مظهرًا جليًا من مظاهر ازدهار هذا النوع النثرى في تلك الفترة .. فإذا تركنا هذه الجوانب المتصلة بالموضوع ونظرنا فيما يتصل بالمقالة من ناحية الأسلوب ، وجدنا جانباً آخر من جوانب الازدهار يفوق هذا الجانب ويتجاوزه بأشواط .

فقد أدت الثقافة الفنية التي تمتع بها كبار كتاب تلك الفترة ، وما كان لهم من شعور قوى باستقلال الشخصية ، وإحساس عارم بالحرية الفردية ، ثم ما كان من ممارسة متصلة للكتابة ومعاناة دائبة للإنتاج — قد أدت كل تلك العوامل إلى تعدد طرق التعبير ، وتميز أساليب الأداء ، برغم اندماجها جميعاً تحت اتجاهين رئيسيين ، هما : « الاتجاه الأسلوبى » و « الاتجاه الفكرى » .

ويمكن أن نتعرف على خمس من تلك الطرق ، هي : طريقة طه حسين التي يمكن أن نسميها « طريقة التصوير المتتابع » ، وطريقه العقاد التي يمكن أن نطلق عليها « طريقة التعبير المحكم » ، وطريقة الرافعى التي نستطيع أن نقول إنها : « طريقة البيان المقطر » ، وطريقة الزيات التي نستطيع أن نعرفها « بطريقة البيان المنسق » . وأخيراً طريقة المازنى التي لا نبعد عن الحق إذا وصفناها بأنها طريقة « الأداء المصرى » .

(١) طريقة طه حسين :

وقد اخترت لطريقة طه حسين اسم « طريقة التصوير المتتابع » ، لأن هذا الكاتب يغلب عليه في أسلوبه التصوير بالألفاظ والجمل ، وتقديم المشاهد المتتابعة والصور المتعاقبة ، التي قد يكون بعضها لرسم شيء حسى خارجى ،

وبعضها لنقل جو نفسى داخلى ، وبعضها لتجسيم معنى أو إبراز فكرة أو تعميق إحساس .

ولطه حسين وسائل عديدة فى رسم صوره وإيرادها فى تتابع وتعاقب ومن أهم تلك الوسائل ، الاعتماد على الجمل القصار ، وإيراد تلك الجمل - أو بعض أجزائها - فيما يشبه التكرار والإعادة^(١) . مما يحقق بالكلمة والعبارة تجسيم الصورة أولاً ، ويهبها التحرك والتتابع ثانياً .. ومن أهم وسائل طه حسين كذلك ، استخدام الروابط - كحروف الجر ونحوها - فى وفرة وتنوع وتقابل ، مما يزيد التجسيم الذى يبرز الصورة ، ويضعف التتابع الذى يهبها الحيوية . على أن لطريقة طه حسين بعد تلك الوسائل . سمات أخرى تحدد بقية أبعادها ، وتميز آخر ملاحظها . ومن تلك السمات المميزة ، استخدام طائفة من « اللزمات » فى البدء والانتقال والتفصيل ، كقوله « ليس من شك » ، و « مما لا شك فيه » و « مهما يكن من أمر » ، وكقوله : « يحدث هذا حيناً ويحدث ذلك حيناً » ، ويحدث كذا فى كثير من الأحيان » ، وكقوله عن شيء : « تستطيع أن تسميه « كذا » ، وتستطيع أن تسميه « كيت » وأنا زعيم لك بأنه ليس « بكذا » وليس « بكيت » وإنما هو شيء آخر غير « كذا » وغير « كيت » جميعاً .

ومن سمات طريقة طه حسين الميزة كذلك . ميله إلى التوجه بالحديث إلى المخاطب ، حتى ليبدو وكأنه يحدث قارئه ولا يكتب إليه .

ومن سماته الفنية أيضاً الإلمام بالسجع الخفيف غير المتكلف ، حين تدعو الحاجة إلى إشاعة لون من النغم فى الحديث ، أو حين يتطلب الموقف بعض التأثير بموسيقى الكلم . على أن هذا السجع فى كثير من الحالات لا يأتي فى نهاية الجمل - شأن السجع التقليدى - وإنما يأتي بين كلمتين متجاورتين فى

(١) علل بعض الباحثين هذا التكرار بكون طه حسين يملى ولا يكتب ، فأخذت طريقته بعض

خصائص الخطابة . اقرأ حديث « جيب » عن أسلوب طه حسين فى كتابه :

الجملة الواحدة . وقد يجاوره بعد ذلك سجع بين نهايتي جملتين ؛ كقوله « كان الشيخ مهيباً رهيباً ، وكان فخمأً ضخمأً ، قد ارتفعت قامته في السماء ، وامتد جسمه في الفضاء^(١) » .

وكلف طه حسين بتلك الوسائل السابقة المحققة للتتابع يورطه أحياناً في اللف والدوران من غير ضرورة ، كما يورطه أحياناً أخرى في بطاء الحركة الأسلوبية ، ويجعل من صوره - في بعض ما يكتب - شيئاً شبيهاً بصورة السينما التي تعرض بالطريقة البطيئة ، لتوضيح حركة خفية أو تسجيل موقف غريب .

على أن الغالب على طريقة طه حسين ، استخدام التتابع بوسائله العديدة في تجسيم أبعاد الصور الحسية ، وتعميق الإحساس بأبعاد الصور النفسية ، وتأكيد الإيمان بالفكرة المجردة . فما يبدو في ظاهره تكراراً وإعادة ، إنما هو في حقيقته تنابع ، في كل جزء من أجزائه زيادة ولو طفيفة ، وتغيير ولو يسير ، ونمو ولو غير ملحوظ ، أشبه ما يكون بكل لقطة من لقطات « الفيلم » الجزئية التي تؤلف في جملتها اللقطة الكلية في حركتها وحيويتها ، ثم تؤلف مع اللقطات الكلية الأخرى أبعاد العمل الفني وأعماقه وإيحاءات فنه .

ونستطيع أن نبين طريقة « التصوير المتتابع » التي أطلقناها على طريقة طه حسين ، في النموذج التالي ، وهو جزء من مقال له « عن الحب في شعر عمر بن أبي ربيعة » . . وفي هذا النموذج يقول طه حسين .

« . . . وكان كل شيء في حياة عمر وسيلة إلى الاتصال بالمرأة وذكرها والتحدث إليها ، ولا سيما الحج ، فلم يكن ابن أبي ربيعة يفهم من موسم الحج إلا أنه معرض إسلامي للجمال . كان إذا قرب المرسوم اتخذ أجمل ما كان يستطيع من زينة ، وظهر في مظهر الفتوة والقوة ، وفارق مكة ،

(١) انظر : « على هامش السيرة » لطلح حسين ج ٣ ص ١ .

فتعرض للحجيج في طريق المدينة والشام والعراق ، يتلمس نساءهم ويتبين هواجسهم ، ويعرض منها لمن تظهر عليها آثار النعمة والترف ، فإذا وافى الحجيج مكة وغيرها من مواضع المناسك . كان عمر قد أحصى النساء اللاتي يجب أن يكون بينه وبينهن لقاء أو حديث أو مكاتبة . وكانت له رسل تعمل في ذلك فتأتيه المواعيد في مكة حيناً ، وفي منى حيناً آخر . وكانت أحب ساعات الدهر إليه أوائل الليل من أيام الموسم ، حين ينتهز النساء فرصة الليل فيخرجن للطواف . هنالك كان عمر بن أبي ربيعة يترصدهن ، ومنهن من كانت ترصده . وهنالك كانت تبتدئ الأحاديث لتم بعيداً عن البيت . حتى إذا انتهى الموسم وأزمع الحجيج العودة إلى بلادهم ، رأيت عمر مقسماً بين نساء المدينة ونساء الشام ونساء العراق ، يشيع هذه ثم يعود فيشيع تلك ، ثم يترك هاتين ليشيع امرأة أخرى . وهو لا يفرغ من تشيع امرأة إلا قال الشعر الجيد يسبقها إلى موطنها ، ولا يلبث أن يسقط بين أيدي المغنين ، فإذا هو مصدر للهر والطرب لهذه الأرستقراطية المترفة من أبناء قريش والأنصار . فكان موسم الحج موسم شعر وغناء في الحجاز » .

« . . . منذ سنين كتب صديقي الأستاذ ضيف رسالة باللغة الفرنسية قدمها إلى « السربون » وقارن فيها بين عمر بن أبي ربيعة وبين الشاعر الفرنسي « ألفرد دي موسيه » ، وقد تكون هذه المقارنة خلافة في ظاهر الأمر ، فعمر بن أبي ربيعة أظهر عشاق العرب . و « ألفرد دي موسيه » أظهر الغزلين من شعراء فرنسا في القرن الماضي ، وكلاهما وقف حياته على المرأة وحباها ، وكلاهما وقف شعره على جمال المرأة والتغنى به . ولكن الفرق عظيم جداً بين الشاعرين ، عظيم إلى حد أن المقارنة بينهما مستحيلة ، فليس بين نفسيهما شبه ما . أنت محزون حين تقرأ « ألفرد دي موسيه » ، يتفطر قلبك لوعة وأسى ، ويأخذك شيء من اليأس والسخط على الحياة والزهد فيها ، حين تنظر إلى هذا الحب القوي المتين ، فتري أنه على قوته وصدقه ، ومثاقته جريح يدمى .

« ولكنك مبتهج راض للحياة ، حين تقرأ شعر ابن أبي ربيعة ، فلم يكن قلبه جريحاً ، ولم تكن نفسه كثيبة ، ولم يكن يرى الحياة إلا لهواً أو سيلاً إلى اللهو . وأنت حين تقرأ ما يظهر ابن أبي ربيعة فيه الحزن والأسى مطمئن راض ، بل مبتسم ، لأنك تعلم أن هذا الحزن إنما هو وسيلة إلى السرور ، ومذهب من مذاهب الاستعطاف ، وسبيل من سبل اللذة » .

« لا أضع ابن أبي ربيعة بإزاء « ألفرد دي موسيه » وإنما أضعه بإزاء رجل فرنسي آخر هو أخوه حقاً ، هو صورته الصادقة لولا ما بينهما من فروق البيئة والجيل ، ولكن نفسيهما نفس واحدة ، ولكن حسيهما حس واحد ، ولكن مذهبيهما في الحب وإعلانه مذهب واحد . كلاهما أحب بحسه وأخضع قلبه لحسه ، وكلاهما فتن النساء ، وكلاهما تحدث بفنه للنساء حديثاً حلواً خلافاً . وكلاهما تعمق الحب الحسى حتى وصل إلى قرارته ، وكلاهما أحب حتى كره الحب ، والذ حتى زهد اللذة ، وكلاهما لم يعرف لحبه موضعاً يقصره عليه ، فكان يترك هذه ليحب تلك ، ويخلص من هذه ليقع في شرك تلك » .

« سألتني عن هذا الفرنسي الذي يشبه عمر بن أبي ربيعة هذا الشبه القوي الغريب . ليس شاعراً ولكنه ناثر كالشاعر ، أنت تعرفه حق المعرفة لأن بينك وبينه صلة قوية ، لأنه صديق الشرق عامة وصديق مصر خاصة : بييرلوقى ...^(١) » .

(ب) طريقة العقاد :

ولما آثرت لطريقة العقاد اسم « طريقة التعبير المحكم » ، لأنه يعتمد على التعبير عما عنده بالفاظ وجل محكمة ، فيها الدقة ، وفيها القصد ، وفيها التركيز ، وفيها دسامة الزاد قبل أن يكون فيها رونق الشكل ، فلا إفراط في

(١) انظر : حديث الأربعاء ج ٢ ص ٣٠٩ وما بعدها .

المقدمات ، بل أحياناً لا تكون هناك مقدمات ، ولا لجوء إلى التكرار أو اللف أو التوكيد بالكلمة أو بالجملة ، لأنه لا محل لشيء من ذلك ، وإنما المحل الأول لإعطاء أوفر معان وأغزر أفكار ؛ وحسب الكلمة والعبارة أن تؤدي المعنى وتنقل الخاطرة وتفصح عن الشعور ، وهي تتبع كلمة أو عبارة أخرى ، لكن لا لتحدث معها إيقاعاً أو تزيد الفكرة تأكيداً ، وإنما لتزيد المعنى ولتضيف إلى الفكرة جديداً .

فهذه الطريقة لإحكامها لا تزيد ، ولا تهتم بالإطار ، وإنما تجعله لباساً محبوباً مفصلاً على قد المعاني . بل إن هذا الإحكام قد يبالغ فيه أحياناً إلى حد الضيق ، فلا تتسع العبارة للمعاني بالقدر الكافي ، وقد تطول الجملة مع ذلك أكثر من المألوف ، فيبدو جزء من الأسلوب على شيء من الغموض أو الجفاف أو الالتواء ، ويتطلب من القارئ تنبهاً عظيماً كما يقول الأستاذ « جيب »^(١) .

على أن الغالب على تلك الطريقة الإبانة والإفصاح ، ولا ينقصها الجمال الطبيعي البعيد عن التلاعب بالعواطف ، وعن التوجه المباشر إلى العين بالصورة أو إلى الأذن بالجرس . بل إن هذا الجمال قد يصل أحياناً إلى حد الشاعرية إذا كان الموقف مطلباً لذلك . وهذا يأتي جرياً وراء الإحكام الذي يلبس كل مضمون شكله ، ويختار لكل موقف ما يناسبه .

ومن سمات هذه الطريقة المميزة ، استخدام التلميذات الضابطة والاحتراسات المتحفظة ، ضمناً لإحكام التعبير ، وصوناً لدقة المعنى .

ومن سمات هذه الطريقة كذلك الميل إلى التفصيلات المنطقية لا اللغوية ، واستخدام المقابلات العقلية لا البديعية . وكل ذلك يأتي أيضاً جرياً وراء الإحكام ورعاية لدقة أداء المعاني .

(١) ذكر الأستاذ جيب أيضاً عن أسلوب العقاد أنه شديد الشبه في نسجه بالأساليب الغربية .

اقرأ حديثه في :

ومن سمات هذه الطريقة بعد هذا ، الابتعاد عن الزخرف بكل ألوانه ، وذلك باستثناء بعض السجع الذى قد يؤتى به قليلا فى المواقف المحتاجة إلى رنين يقرع السمع ، كمواقف السخرية والتحدى والدعابة وما إلى ذلك . ويمكن أن نتبين طريقة « التعبير المحكم » التى أسمىنا بها طريقة العقاد ، فى هذا النموذج التالى ، وهو جزء من مقال للكاتب الراحل بعنوان « الألم واللذة » وفيه يقول :

« أما أن الألم موجود فى هذه الدنيا فما لا يختلف فيه اثنان ، وأما أنه فوق ما تقبله النفوس فما لا يختلف فيه إلا القليل ، وأما أنه نافع أو غير نافع ومقدم للحياة أو مشبط لها ، فذلك ما يختلف فيه الكثيرون .
« ورأى فى هذا الخلاف أن الألم ضرورة من ضرورات الحياة ، وحسنة من حسناتها فى بعض الأحيان ، وحالة لا تخيل الإنسانية بدونها على وجه من الوجوه » .

« أما تفصيل هذا رأى ، فهو أن الشعور بالنفس يستلزم الشعور بغير النفس ، فهذه الـ « أنا » التى تقولها وتحمل فيها خصائص حياتك ومميزات وجودك وتعرف بها نفسك مستقلا عما حولك منفرداً بإحساسك ، هى نصيبك من الحياة الذى لا نصيب لك غيره ، وهى تلك « الذات » التى لا تشعر بها إلا إذا شعرت بشيء يخالف لها فى هذا العالم الذى يحيط بها . فأنت لا تكون شيئاً له حياة ولذات وآلام ومحاب ومكاره ، إلا إذا كانت فى العالم أشياء أخرى غيرك ، ولا تكون هذه الأشياء الأخرى معك إلا إذا كان منها ما يلائمك وما لا يلائمك ، أو ما يسرك وما يؤلك » .

« فإذا أردت حياة لألم فيها فأنت تريد إحدى حياتين : فإما أن تكون وحدك فى هذا الوجود ، وهذه حياة لا يتخيل العقل كيف تكون ، ولو تخيلها لما أطاق احتمالها . وكيف ونحن نرى أن الأديان الكبرى كلها تعلمنا أن الله خلق الخلق ليعرفه غيره بعد أن كان ولا شيء سواه ؟؟ فإذا كانت النفس البشرية لا تقوى على أن تتصور إلها منفرداً بالوجود ، فكيف تراها تطبق

الحياة وحدها ، أو تعد هذه الحياة المتوحدة غايتها وأمنيتها من السعادة والخلو
من الألم ؟؟ »

« وإما أن يكون معك في الوجود غيرك على ألا تحس به ، أو على ألا
يصادمك من هذه الأشياء صادم ولا يقابلك منها ما ترى أن بينه وبين حياتك
اختلافاً وفرقاً ، وهذه هي أشبه الحالات بـ « الزفانا » البوذية ، أو هي الموت
بذاته في صورة غير صورته المعهودة . »

« ولست أفرض لهاتين الحياتين حياة ثالثة ، إلا أن يتمنى المتمنى أن تسره
الأشياء الأخرى التي تصادمه في هذا الوجود ، فلا يكون إلا مبتهجاً بها راضياً
عن جميع حالاتها . وهذا كالجَمع بين المتناقضات ؛ لأن من سره قرب شيء
سأه البعد عنه ، ومن أرضاه أن يدرك أملاً أغضبه أن يُجرمه . فإما حياة
متشابهة من جميع الجوانب فيستوى فيها الخير والشر والحسن والقبيح ، بل
لا يكون فيها خير ولا شر ولا حسن ولا قبيح ، بل لا يكون فيها شيء تتمناه
لأنك لا تحرم فيها شيئاً . فكيف تكون هذه الحياة هي رضى النفس وأمنيتها
التي نتمناها ؟ . وإما حياة تختلف جوانبها ففيها النقيض ونقيضه ، وفيها حينئذ
ما يسر وما يسوء وما يلد وما يؤلم . »

« وبخلاصة هذه الفروض ، أن النازل عن الألم نازل عن ذاته أو حياته
في هذا العالم ، وأن العقل الإنساني لن يستطيع أن يتخيل حياة مبرأة من الألم
وإن كان يتمناها أحياناً ... ولو أننا دفعنا خوف الألم يوماً واحداً من نفوس
الأحياء لبادوا جميعاً في ذلك اليوم الواحد ؛ ذلك أن أحداً منهم لا يبالي أن
يخطب بجدار أو يسقط من علٍ أو يغرق في نهر أو يلقي بنفسه في المهالك التي
فيها تلفه . وهو لا يتحرك في غيبوبة الألم حركة إلا كان مشفياً على تلف أو
واقعاً فيه . فنحن إنما نحفظ حياتنا الحاضرة بذخيرة من الآلام السابقة ، التي
عاناها أسلافنا وتعلموا منها ماتعلموه من حيلة ومقدرة ، ولا نكاد نضيف
شيئاً جديداً على ما ادخروه من كنوز الحياة ، حتى نسلك إليه من سراديب
الألم وأنفاقه المظلمة . ولولا أنني أعلم أن الحياة نفسها أكبر من الألم ، وأنكر

أنه كل شئ فيها ، لقلت : إن الحياة هي قابلية الألم ، وإننا كلما ازداد نصيبنا من الحياة ازداد معه قسطننا من الألم » .

وليس معنى هذا بالبداية أننى أمتنع الشكوى على المتألمين ؛ فإن الألم الذى لا يشتكى صاحبه لا فائدة فيه . ولا أننى أبى العطف عليهم ؛ فإن النفس التى تتسع للآلام تتسع للعطف عليها . ولكننى أعنى أن أجعل الحياة أكبر من ألمها ، وأن أقول إن الحياة التى نألم فى سبيلها جديرة أن تكون شيئاً عظيماً ، لأن أعكس الأمر كما يعكسه بعض الساخطين المتذمرين فأقول : إنها الحقيرة لأننا نألم فى سبيلها^(١) ... »

(ح) طريقة الرافعى :

وإنما فضلت لطريقة الرافعى اسم « طريقة البيان المقطر » ، لأنه يميل فى أسلوبه إلى الناحية البيانية ، ويهتم فى المقام الأول بجمال الصياغة وروعة الديباجة ، ثم لأن بيانه ليس ذلك البيان القريب التناول ، البسيط العناصر ، الهين الأداء ، وإنما هو بيان فيه بعد وتركيب وجهه ؛ حيث يجنح صاحبه إلى اعتصار المعانى ، وتوليد الأفكار ، ومزج الخواطر ، من خلال مجازات مركبة واستعارات بعيدة وكنائيات خفية ، فيأتى بيانه آخر الأمر أشبه بعملية تقطير لألوان من الزهور المعروفة ، والورود المألوفة ، والرياحين الشائعة ، لاستخلاص عطر مركب مركز غريب ، فيه جمال ولكن ليس فيه بساطة ، وفيه متعة ولكن ليس فيه جلاء ، وفيه فن ولكنه فن المهارة التى تسيطر على الفطرة .

وهكذا كان أسلوب الرافعى فى النثر قريب الشبه بأسلوب أبى تمام فى الشعر ؛ تزدهم فيه الاستعارات والمجازات والكنائيات والتشبيهات ، ولكن فى جدة وطرافة وإبداع فى كثير من الأحيان . وهذا كله يأتيها من جهة إعمال الفكر وتحكيم المهارة ، مما يبعدها كثيراً عن المألوف ، ويجنح بها

(١) انظر : مطالعات فى الكتب والحياة للعقاد ص ٢٥٤ وما بعدها .

إلى غير المتوقع . وقد يسبب ذلك بعض الغموض الذى يصل أحياناً إلى حد الإلغاز .

ومن خصائص طريقة الرافعى - أو طريقة البيان المقطر - أنها تستلهم المعجم القرآنى والسنى والتراثى على وجه العموم ؛ حيث يتكىء الكاتب فى كثير من المواطن على لفظة أو عبارة من القرآن الكريم ، أو على كلمة أو جملة من الحديث الشريف ، أو على حكمة أو مثل أو بيت شعر من مأثورات العرب .

ومما يكمل صورة طريقة الرافعى بعد ذلك كله ، أنها تميل إلى استخدام بعض البديع ولكن فى اقتصاد وفنية ، وبعض هذا البديع يأتى لخدمة الجانب البيانى المتصل بروعة الصياغة ، كالسجع والجناس ، وبعضه يأتى لخدمة الجانب المعنوى الجانح إلى توليد الأفكار كالمقابلة والتورية .

وأهم ما يمثل فن المقالة عند الرافعى وأسلوبه الذى تم له فى هذا الفن ، تلك المقالات التى كان ينشرها فى « الرسالة » والتى جمع طائفة منها فى كتابه « وحى القلم » . وهى تتناول خواطر نفسية ، ومشاعر إنسانية ، ومواقف إسلامية ، وصوراً وصفية ، ونظرات إصلاحية . ويغلب عليها جميعاً الطابع العربى ، ويشيع فيها الروح الإسلامى ، وتتسم فى اتجاهها العام بالالتفات إلى التراث .

ولعل النموذج التالى يوضح ما ذُكر لطريقة الرافعى من خصائص . وهو جزء من مقال له بعنوان « حقيقة المسلم » يقول فيه الكاتب :

« لا يعرف التاريخ غير محمد (صلى الله عليه وسلم) رجلاً أفرغ الله وجوده فى الوجود الإنسانى كله ، كما تصب المادة فى المادة ، لمتزج بها ، فتحولها ، فتحدث منها الحديد ، فإذا الإنسانية تتحول به وتنمو ، ولذا هو (صلى الله عليه وسلم) وجود سار فيها ، فما تبرح الإنسانية تنمو به وتتحول » .

« كان المعنى الآدمى فى هذه الإنسانية كأنما وهن من طول الدهر عليه

يتخفيفه ويمحوه ويتعاوره بالشر والمنكر . فابتعث الله تاريخ العقل بآدم جديد . بدأت به الدنيا تطورها الأعلى ، من حيث يرتفع الإنسان على ذاته ، كما بدأت من حبث يوجد الإنسان في ذاته ، فكانت الإنسانية دهرها بين اثنين : أحدهما فتح لها طريق الحبيء من الجنة ، والثاني فتح لها طريق العودة إليها . كان في آدم سر وجود الإنسانية ، وكان في محمد سر كمالها .

« ولذا سمي الدين (بالإسلام) ، لأنه لإسلام النفس إلى واجبها ، أى إلى الحقيقة من الحياة الاجتماعية ، كأن المسلم ينكر ذاته فيسلمها إلى الإنسانية تصرفها وتعاملها في كمالها ومعاليها . فلاحظ له هو من نفسه يمسكها على شهواته ومنافعه ، ولكن للإنسانية به الخط » .

« وما الإسلام في جملته إلا هذا المبدأ ، مبدأ إنكار الذات و (إسلامها) طاعة على المشط والمكره لفروضها وواجباتها ، وكأما نكصت إلى منزعتها الحيوانى ، أسلمها صاحبها إلى وازعها الإلهى . وهو أبداً يروضها على هذه الحركة ما دام حياً ، فينتزعها كل يوم من أوهام دنياها ليضعها ما بين يدي حقيقتها الإلهية . يروضها على ذلك كل يوم وليلة خمس مرات مساة في اللغة خمس صلوات ، لا يكون الإسلام إسلاماً بغيرها ، فلاغرو كانت الصلاة بهذا المعنى كما وصفها النبي (صلى الله عليه وسلم) : هى عماد الدين . بين ساعات وساعات في كل مطلع شمس من حياة المسلم صلاة ، أى إسلام النفس إلى الإرادة الاجتماعية الشاملة القائمة على الطاعة للفرض الإلهى ، وإنكار لمعانيها الذاتية الفانية التى هى مادة الشر في الأرض ، وإقرارها لحظات في حيز من الخير المحض البعيد عن الدنيا وشهواتها وآثامها ومنكراتها ، ومعنى ذلك كله تحقيق المسلم لوجود روحه ، إذا كانت أعمال الدنيا في جملتها طرقات تنشت فيها الأرواح وتتبعثر ، حتى تضل روح الأخ عن روح أخيه فتنكرها ولا تعرفها » .

« وهذا الوجود الروحى هو مبعث الحالة العقلية التى جاء بها الإسلام ليهدى الإنسانية إليها . حالة السلام الروحانى الذى يجعل حرب الدنيا

المهلكة حرباً خارج النفس لا في داخلها ، ويجعل ثروة الإنسان مقدرة بما يعامل الله والإنسانية عليه ، فلا يكون ذهبه وفضته مما كتب عليه « ضرب في مملكة كذا » ولكن ما يراه هو قد كتب عليه « صانع في مملكة نفسى » ، ومن ثم لا يكون وجوده الاجتماعى للأخذ فحسب ، بل للعطاء أيضاً ، فإن قانون المال هو الجمع . أما قانون العمل فهو البذل .

« بالانصراف إلى الصلاة وجمع النية عليها يستشعر المسلم أنه حطم الحدود الأرضية المحيطة بنفسه من الزمان والمكان ، ونخرج منها إلى روحانية لا يحد فيها إلا بالله وحده » .

« وبالقيام في الصلاة يحقق المسلم لذاته معنى إفراغ الفكر السامى على الجسم كله ليمتزج بجلال الكون ووقاره ، كأنه كائن منتصب مع الكائنات يسبح بحمده » .

« وبالتولى شطر القبلة في سمتها الذى لا يتغير على اختلاف أوضاع الأرض ، يعرف المسلم حقيقة الرمز للمركز الثابت في روحانية الحياة ، فيحمل قلبه معنى الاطمئنان والاستقرار على جاذبية الدنيا وقلقها » .

« وبالركوع والسجود بين يدى الله ، يشعر المسلم نفسه معنى السمو والرفعة على كل ماعدا الخالق من وجود الكون » .

« وبالجلوس في الصلاة وقراءة التحيات الطيبات ، يكون المسلم جالساً فوق الدنيا يحمد الله ويسلم على نبيه وملائكته ويشهد ويدعو » .

« وبالتسليم الذى يخرج به من الصلاة يقبل المسلم على الدنيا وأهلها إقبالا جديداً من جهتي السلام والرحمة » .

« وهى لحظات من الحياة كل يوم في غير أشياء هذه الدنيا ، لجميع الشهوات وتقيدتها بين وقت وآخر بسلاسلها وأغلالها من حركات الصلاة ، ولتمزيق الفناء كل يوم خمس مرات عن النفس ، فيرى المسلم من ورائه حقيقة الخلود ، فتشعر روحه أنها تنمو وتوسع . هى خمس صلوات ، وهى كذلك

خمس مرات يفرغ فيها القلب مما امتلأ به من الدنيا ... (١) » .

(د) طريقة الزيات :

كذلك آثرت تسمية طريقة الزيات باسم « طريقة البيان المنسق » ، لأن هذا الكاتب أولاً يميل في أسلوبه إلى الناحية البيانية ويجعلها في المحل الأول ، ثم لأنه ثانياً لا يعتمد إلى البيان البسيط أو إلى البيان المركب ، وإنما إلى البيان الذي يقوم على التنسيق والهندسة ؛ فالجملة فيه تعادل الجملة ، بل الكلمة تقابل الكلمة ، والفقرة توازي الفقرة : حتى ليتألف من الكلمات والجمل وال فقرات لوحة بيانية تتقابل خطوطها ، وتتبادل مساحاتها وتوازن ألوانها ، كاللوحات التي ترسم على مسطح قسم أولاً إلى مربعات ، كيلا ينحرف خط أو تزيد مساحة أو يجور لون .

والزيات يهتم - لتحقيق ذلك - باستخدام ألوان من المحسنات ، ولكن في مهارة فائقة ، ورشاقة شفافه . وبعض هذه المحسنات يأتي به لتحقيق التناسق الصوتي كالسجع والجناس ، وبعضها يأتي به لتحقيق التناسق المعنوي كالمقابلة والطباق .

وهكذا يحس قارئ مقالة الزيات ، أنه أمام عمل هندسي مصمم مقسم مهندم ، قد اعتنى فيه بالحرف والمقطع والكلمة ، مثل العناية بالجملة والعبارة والفقرة . فلا تثقل كلمة وتخف كلمة ، ولا تطول عبارة وتقصير عبارة ، ولا يوضع جزء من الجملة (نشاراً) دون جزء آخر يقابله ويسانده ، ويكون معه عملاً جمالياً أساسه التناسق والتعادل .

وأهم ما يمثل فن المقالة عند الزيات ، تلك المقالات التي كان يفتتح بها أعداد مجلة « الرسالة » والتي جمع أكثرها بعد ذلك في مجلدات باسم « وحى الرسالة » . وتلك المقالات تنوع بين أدبية واجتماعية وسياسية ووصفية . ويغلب عليها وفرة العناية بالإطار ، وشدة رعاية جانب الشكل ، حتى ليقبل الزاد الفكري

فيها ، ويتضاءل المضمون بها في كثير من الأحيان . ولكنها تبقى - برغم ذلك - باهرة بإشراق صياغتها ، أخذة بروعة بيانها ، هذه الروعة التي تجعل منها في بعض الأحيان شيئاً شبيهاً بالشعر ، وخاصة في الموضوعات العاطفية والوصفية .

وهذا نموذج « لطريقة البيان المنسق » التي عرف بها الزيات ، تتضح فيه أهم سمات تلك الطريقة التي سلف عنها الحديث . والنموذج جزء من مقال للكاتب بعنوان « أوروبا والإسلام » وفيه يقول :

« شَيعَ النَّاسُ بِالْأَمْسِ عَاماً قَالُوا إِنَّهُ نِهَايَةُ الْحَرْبِ . وَاسْتَقْبَلُوا الْيَوْمَ عَاماً يَقُولُونَ إِنَّهُ بَدَايَةُ السَّلَامِ . وَمَا كَانَتْ تِلْكَ الْحَرْبُ الَّتِي حَسِبُوهَا انْتَهَتْ ، وَلَا هَذِهِ السَّلَامُ الَّتِي زَعَمُوهَا ابْتَدَأَتْ ، إِلَّا ظَلَمَةُ أَعْقَبَهَا عَمَى ، وَإِلَّا ظُلَاماً سَيَعْقِبُهُ دِمَارٌ ! » .

« حاربت الديمقراطية وحليفها الشيوعية عدوتيهما الدكتاتورية ، وزعمتا للناس أن أولاهما تمثل الحرية والعدالة ، وأخراهما تمثل الإخاء والمساواة ، فالجرب بينهما وبين الدكتاتورية التي تمثل العلو في الأرض والتعصب للجنس والتطلع إلى السعادة ، إنما هي حرب بين الخير والشر ، وصراع بين الحق والباطل . ثم أكدوا هذا الزعم بميثاق خطوه على مياه (الأطلسي) ، واتخذوا من الحريات الأربع التي ضمنها هذا الميثاق مادة للدعاية شغلت الإذاعة والصحافة والتمثيل والتأليف أربع سنين كوامل ، حتى وهم ضحايا القوة وفرائس الاستعمار أن الملائكة والروح ينزلون في كل ليلة بالهدى والحق على روزفلت وتشرشل وستالين ، وأن الله الذي أكمل الدين وأتم النعمة وختم الرسالة ، قد عاد فأرسل هؤلاء الأنبياء الثلاثة في واشنطن ولندن وموسكو . ليدروا عن أرضه فساد الأبالسة الثلاثة في برلين وروما وطوكيو ! . وعلى هذا الوهم الأثيم بذلت الأمم الصغرى للدول الكبرى قسطها الأوفى من الدموع والدماء والعرق ؛ فأقامت مصر من حريتها وثروتها وسلامتها في (العلمين) سدّاً دون القناة ، وحجزت تركية

٣٩٣

بجياها الودى سيل النازية عن الهند ، وفتحت إيران طرقها البحرية والبرية ليمر منها العتاد إلى روسيا . ولولا هذه النعم الإسلامية الثلاث لدقت أجراس النصر فى كنائس أخرى » .

« ثم تمت المعجزة وصرع الجبارون ووقف الأنبياء الثلاثة ، على رؤوس الشياطين الثلاثة ، يهصرون الأستار عن العالم الموعود ، وتطلعت شعوب الأرض إلى مشارق الوحي فى الوجوه القدسية ، فإذا اللحي تتساقط ، والقرن تتنأ ، والمسابع تنفرط ، والمسوح تهتك ، وإذا التسابيح والتراتيل عواء وزئير ، والوعود والمواثيق خداع وتخدير ، وإذا الديمقراطية والشيوعية والنازية والفاشية كلها ألفاظ مترادف على معنى واحد ، هو استعمار الشرق واستعباد أهله ! » .

« إذن برح الخفاء وانفضح الرياء ، وعادت أوروبا إلى الاختلاف والاتفاق على حساب العرب والإسلام^(١) ... » .

(هـ) طريقة المازنى :

وأخيراً فضلت لطريقة المازنى اسم « طريقة الأداء المصرى » ، لأن هذا الكاتب يميل فى أسلوبه إلى أن يؤدى مشاعره وأحاسيسه وأفكاره وانطباعاته ، بروح مصرية ، وبلغة فيها ظلال لغة المصريين . فهو يميل إلى الدعابة والسخرية وإبراز المفارقات ، مما عرفت به الروح المصرية فى تناولها للأشياء ، ثم هو يعمد إلى البساطة واليسر فى التعبير ، ويستخدم — غالباً — الألفاظ الأليفه التى تعودتها الآذان ، ويلجأ إلى العبارات المألوفة التى ألفتها الألسنة^(٢) ، وهو يؤثر من هذه ماله رصيد نفسى مصرى . وإشعاع شعبي غنى ، ما دامت الفصحى لا تنكرها والعربية السليمة لا ترفضها . بل إنه فى

(١) انظر : مجلة الرسالة . عدد ٧ يناير سنة ١٩٤٦ .

(٢) اقرأ ما كتب « جيب » عن أسلوب المازنى وتطوره فى :

كلفه بمثل تلك الألفاظ والتعابير ، يوشك أن يجرى جرياً وراء اللفظة الشعبية والعبارة المصرية التي تحاشاها الاستعمال المتفاحح ، حتى ظن أنها ليست عربية . وفوق كل هذا يكلف المازنى بالمثل الشعبي كما يكلف برسم الصورة المصرية التي تستمد عناصرها من البيئة المحلية ، ومن البيئة القاهرية على وجه الخصوص . والمازنى فى كل ذلك قاصد إلى الأداء بأسلوب فيه ظلال اللغة المصرية ، كما هو قاصد بسخريته ودعابته ومفارقاته إلى الأداء بأسلوب فيه عطر الروح المصرية كذلك . ومن تأزر عطر الروح المصرية وظلال اللغة المصرية فى أسلوب المازنى ، يتحقق ما سميته « بطريقة الأداء المصرى » .

على أننا نجد فى أسلوب المازنى أحياناً بعض الألفاظ الغريبة أو المغالية فى مستوى الفصاحة . وأغلب الظن أنه يستخدم مثل تلك الألفاظ فى معارض السخرية أو إظهار المفارقة أو الإضحاح ، كأن يخاطب متعالياً بقوله « أيها القطحل » ، وكأن يتحدث عن متحدث بقوله : « إنه من الجهابذة » ، وكأن يقول عن حالة امتلائه « إنه شعر بالكِظَّة » .

وبرغم هذا « الأداء المصرى » فى طريقة المازنى ، قد كان — غالباً — لا يتورط فى إهمال قواعد اللغة أو اللجوء إلى الألفاظ أو التراكيب العامية ، وإنما كان يحافظ على الإطار اللغوى الفصحح ، فى قواعده ، وتراكيبه ومفردات ألفاظه ، اللهم إلا ما قد يكون من استعمال للفظ هنا أو عبارة هناك ، حين يفرضها رسم بلعوم ، أو يحتمها تصوير لشخصية معينة ، أو يدعو إليها إيجاء خاص .

وهذا نموذج يصور إلى حد كبير طريقة المازنى ، أو « طريقة الأداء المصرى » وسمايتها التى سلف عنها الحديث . والنموذج بجزء من مقال للمازنى بعنوان « بين القراءة والكتابة » . وفيه يقول :

« مضت شهور لم أكتب فيها كلمة فى الأدب ، لأنى كنت أقرأ ! والقراءة والكتابة عندى نقيضان ، وقد كنت — وما زلت — امرأاً يتعذر عليه ، ولا يتأتى له ، أن يجمع بينهما فى فترة واحدة . ولكم أطلت الفكر فى ذلك

فلم يفتح الله على بتعليل يستريح إليه العقل ويأنس له القلب . وما أظن بي إلا أن الله جلت قدرته قد خلقني على طراز « عربات الرش » التي تتخذها مصلحة التنظيم - خزان ضخمة يمتلئ ليفريغ ، ويفريغ ليمتلئ ! . وكذلك أنا فيما أرى ؛ أحس الفراغ في رأسي ، وما أكثر ما أحس ذلك ! فأسرع إلى الكتب ألتمهم ما فيها وأحشو بها دماغي ، هذا الذي خلقه الله لي خلفة عربات الرش كما قلت ! حتى إذا شعرت بالكظلة وضايقتي الامتلاء ، رفعت يدي عن ألوان هذا الغداء ، وقمت عنه مثاقلاً متثائباً من التخممة ، فلا ينجيني إلا أن أفتح الثقوب وأسح ! وهكذا دواليك ! .

« ولكم قلت لنفسي : أهذا الذي ركبته الله لك يا مازني بين كتفيك ، رأس كرؤوس الناس أم معدة أخرى ؟ وأداة نظر وإدراك وتفكير هو أم مخزن يكتظ حيناً ويخلو أحياناً تبعاً لانتقال الأحوال بك ؟ والحق أقول إن الجواب يعيني ؟ وإذا لم أكن قد ركبته من الوهم شر الحمير ! فالناس في الأكثر والأعم إنما يعالجون الكتابة لأن في رؤوسهم فكرة أو خالجة ، كائنة ما كانت ، يبعثون العبارة عنها والإفصاح بها ، ولست أرى كذلك . ولقد يخيل لي في بعض الأحيان أن في نفسي معنى معيناً ، ويؤكد ذلك عندي ويقرر اعتقاده ، ما أحسه من جیشان الصدر واضطرابه ، فأذهب ألتمس هذا المعنى أو الخاطر فإذا به قد تبخر ! وإذا بي كابني حين يجلس إلى جانبي ويحاول أن يقبض على الدخان الذي يتصاعد من سيجارتي ، وأنا أضحك من هذا الذي يحاوله ، وأهوى به وأقول إنه يجرب في عالم المحسوسات بعض ما أعانيه في عالم المعنويات ! .

« . . . وأحياناً أفعل هذا : أسأل نفسي (أفى رأسك شيء ؟) ، وأعني بالشئ ماله قيمة ، لا أي شيء على الإطلاق ، فتساورني الشكوك ، فأقرر بأصبعي على جوانب رأسي كمن يريد أن يتبين من الرنين مبلغ الخلو ! وربما أسفت لأنني لا أستطيع أن أتناول رأسي هذا وأن أقلبه بين كفي وأن أفعل به ما يفعل المرء حين يختبر البطيخ !

« . . . وأمرى مع الكتب أغرب ، كنت فى أول عهدى بها — أى منذ عشرين سنة أو نحو ذلك — أذهب فى أول كل شهر إلى واحد من باعها فيتقدم إلى العامل سائلاً عن حاجتى فأبينها له ، فيرفع رأسه إلى الرفوف ويدور حول نفسه وهو فى مكانه ، ثم يلتفت إلى وعلى شفته — دون عينيه — ابتسامة جهل وغباء ، ويهز لى رأسه أسفاً ؛ فأنحيه عن الطريق وأمضى إلى الرفوف وأجبل عيني فيها وأخذ منها ما يروقنى وأنصرف عن الحانوت بأثقل من حمل حمار ! وأغرق فيها بقية الشهر إلى ما فوق الأذنين ، إن كان فوقهما شىء يستحق الذكر ! » .

« . . . وإنى لأمر الآن بالمكاتب فأشبح بوجهى عنها وأغمض عيني دونها ، ويردنى الكتاب بكرهى فأتركه حيث يقع ، وأهمله الأسابيع والشهور ، وإذا فتحته اكتفيت بأن أعبره تزجية للوقت ، ولم أبال من أى موضع بدأت ، وسيان عندى أن أقرأه من أوله إلى آخره ، أو من آخره إلى أوله ، أو أن لا أقرأه . وقد تعاودنى الحمى القديمة ، ويتأوبنى الحنين الماضى إلى الكتب ، فأدافع نفسى عنها ما استطعت ، فإن عجزت وغلبت على أمرى ، طاوعتها على حذر وسايرتها متحفزاً ، وذهبت أنتخبر لها الكتب وأنتقيها . ومهما يكن من الأمر ، فلست الآن ذلك الذى كان كأنما يعبد منها دُئى وأصناماً ، ولقد غنمت أول فرصة سنحت فبعثتها جملة ونحرمت بعد ذلك أن أزداد جهلاً ! » .

« ولكن الزامر يموت وأصابعه تلعب ! كما يقول المثل العامى . وللعادة حكم ! لا يقوى المرء كل حين على مغالبتها ، والنفس لا تطاوع المرء دائماً على ما يريد لها عليه من الحمود والتبلىد . وقد يزعج المرء أن يرى نفسه يقضى أيامه بطين الجسد وحده ، أو يموتها على الأصح ؛ فإن من الموت أن يستحيل الإنسان جثة خامدة المتقد لا ينقصها إلا الرى . وما لا يصح سلوى ومتعة قد يصلح دواء ، وعسير على من تعود أن يحس الحياة بأعصابه العارية أن

يروض نفسه على التبدل ويخلد إلى الركود ، فلا عجب إذا كنت أقبل على المطالعة حيناً بعد حين^(١) » .

٢ - الخطابة وازدهارها :

توفرت للخطابة في هذه الفترة عوامل عديدة دفعت بها أشواطاً في سبيل الرقي ، حتى تجاوزت مرحلتى الانتعاش والنشاط إلى مرحلة التآلق والازدهار . وبرغم أن أهم أنواع الخطابة في هذه الفترة كانت الأنواع السياسية والقضائية والدينية والاجتماعية - وهى الأنواع التى عرفت من قبل - فقد ارتقى كل نوع من تلك الأنواع رقياً ملحوظاً بما أتاحت له ظروف تلك الفترة من عوامل الرقي ووسائل الازدهار .

أما الخطابة السياسية ، فقد أتيج لها هذا الشعور الشديد بالحرية ، والاعتزاز البالغ بالأوضاع الديمقراطية ، مما أعقب ثورة سنة ١٩١٩ . كما أتيج لها النشاط السياسى الزائد ، والصراع الحزبى العنيف ، مما أعقب نيل البلاد للاستقلال الشكلى ، وفوزها بالدستور الشهيد ، ثم فتحها للبرلمان المضطهد ، وغرقها في الحزبية المتناحرة^(٢) .

وقد كانت كل هذه العوامل مما منحه الخطابة السياسية مزيداً من النشاط ومزيداً من التجويد . حتى ازدهرت في المجالين الرسمى وغير الرسمى كما لم تزدهر من قبل .

ففي المجال الرسمى - الذى كان يتمثل في البرلمان - كانت الخطابة السياسية وسيلة الحكومة لبسط خططها والإقناع بسياستها والدفاع عن موقفها وكسب الثقة بها . كما كانت الخطابة أيضاً وسيلة المعارضة ضد الحكومة ،

(١) انظر : قبض الريح للمازنى ص ٥ وما بعدها .

(٢) انظر : المقال رقم ١ من المقالات الممهدة لدراسة الأدب في هذا الفصل وعنوانها « بين الروح الوطنية والاتجاهات الحزبية » .

فى تنفيذ ما ترسم من خطة ونقض ما تتخذ من سياسة وإضاعة ما تنال من ثقة (١) .

وفى المجال غير الرسمى - وهو أفسح المجالات - كانت الخطابة السياسية من أقوى وسائل الأحزاب فى كسب الأنصار وهزيمة الخصوم ومحاولة الوصول إلى الأهداف . فالحزب غير الحاكم ، كان يعقد الاجتماعات السياسية ، ويقوم المؤتمرات الشعبية ، ليعرض أخطاء الحكومة ، ويبسط أهدافه فى السياسة ، ويسرد وعوده إذا حكم . كل هذا على ألسنة الخطباء المحاولين لكسب الجماهير بالكلمة المنطوقة الآسرة (٢) .

وفى كثير من الأحيان كان يحاول خطباء الحزب الحاكم - أو الأحزاب الحاكمة - أن يدافعوا عن سياسة الحكومة ، وأن يبرروا مسلكها ، ويسندوا وضعها ، كما كانوا يحاولون تضخيم أخطاء خصومهم ، وتشويه مسلك معارضهم ، كل هذا فى مؤتمرات واجتماعات ، تصل أحياناً إلى حد الطواف بالبلاد والتوجه بالحديث إلى الجماهير ، التى إن لم تحتشد حشدتها السلطات قسراً !!!

ومن هنا ازدهرت الخطابة السياسية وأصبحت من أهم الأسس التى يقوم عليها الساسة ، ويوزن بها رجال الحكم ، حتى ليكون قسط كبير من نجاحهم والتفاف الجماهير حولهم راجعاً إلى قدرتهم الخطابية .

غير أنه يلاحظ أن هذا النوع من الخطابة كان يعتمد غالباً على تجميل الصياغة وإحسان الأداء ، وقوة التلاعب بعقول الجماهير ، عن طريق التأثير الحسى والتحايل اللفظى . فكان الخطباء السياسيون - فى الأعم الأغلب - أحد رجلين : الأول رجل حكم ، يبسط خططاً لا ينفذ منها إلا أقل من القليل ،

(١) انظر : مضابط مجلس النواب منذ افتتاح البرلمان فى ١٥ مارس سنة ١٩٢٤ إلى سنة ١٩٣٩ . وانظر : أيضاً ما يورده عبد الرحمن الرافعى فى كتابه فى أعقاب الثورة المصرية ج ١ ، ٢ ، ٣ .

(٢) اقرأ : فى أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعى : ج ١ ، ٢ ، ٣ .

ويعطى وعوداً لا يوفى من بينها إلا بالنزر اليسير . وكل همه أن يدافع عن وضعه ووضع حكومته بالحق حيناً وبالباطل في كثير من الأحيان . والثاني رجل معارضة ، غايته أن يزحرح الحكومة القائمة ، وهدفه أن يسقط الحزب الحاكم ، وذلك لكي يثبت حزبه وتتولى الحكم جماعة من فريقه . وكان ذلك كله يبعد بالخطابة السياسية كثيراً عن دقة الصدق ونبل الهدف ، ويدنيها أحياناً من خداع البهرج وتضليل الشعوب . ومن هنا كانت أهم أدواتها هي تلك الأدوات المتصلة بإثارة العواطف ، وأبرز سماتها هي تلك السمات المرتبطة باللعب بالمشاعر . فكانت تعتمد قبل كل شيء على العبارة الرنانة والحملة المنعومة واللفظة التي ترتبط بمعناها مشاعر الجماهير ، كالألفاظ الاستغلال والحريه ، والدستور والديمقراطية . والبرلمان والشعب . والجهد والاستشهاد ، وما إلى ذلك .

هذا وقد كان أبرع الخطباء السياسيين في أوائل تلك الفترة . خطيباً عرفناه في الفترة السابقة من أبرز خطباء الجمعية التشريعية ، ثم أحد زعماء الثورة المصرية التي ختمت بها تلك الفترة ، هذا الخطيب هو سعد زغلول ، الذي وصل الى الذروة في الخطابة السياسية — بالمفهوم الذي كانت تعنيه السياسة في ذلك الحين — فقد عرف بقدرة فائقة على التأثير وكسب المواقف عن طريق الكلمة الملقاة في الجموع^(١) ، وعرفت له وسائل فريدة في هذا الشأن ، تشخص في جملتها أهم سمات الخطابة السياسية في ذلك الوقت . وقد اعتبر سعد لذلك النموذج لخطباء السياسة ، حتى إن معظم الخطباء السياسيين بعده قد تأسوه ، وبلغ ببعضهم الافتتان به أن قلده حتى فيما عيب عليه من خصائص لا تتفق والخطابة الممتازة . فقد كان سعد مثلاً يقطع الجمل إلى كلمات أو تراكيب يقف على آخر كل منها بالحركة^(٢) ، فجاء بعض الخطباء

(١) انظر : سعد زغلول لعباس العقاد ص ٥٧٥ وما بعدها .

(٢) يعلل العقاد ظاهرة التقطيع عند سعد بأنه كان لا يريد أن يفوه إلا بالكلمة المعينة دون سواها . كما يعلل ظاهرة الوقوف على أواخر الكلمات بالحركة ، بأن سعداً كان منذ صغره محباً =

السياسيين بعده وساروا على الطريقة نفسها . وكان سعد كذلك يوشى خطبه بالسجع ، وخاصة الخطب المعدة ، فجاء بعض المفتونين بسعد وطريقته ونهجوا النهج نفسه ، بل بالغوا فيه كثيراً . ونجد صورة لذلك في خطاب مصطفى النحاس التي كان كثير منها أجزاء جمل - أو كلمات - مقطعة ، يسيطر عليها سجع فيه كثير من التكلف والافتعال .

وكان من أنبه الخطباء السياسيين - بعد سعد - مكرم عبيد ، الذي كان من أهم خصائص خطبه ، اللجوء إلى الاقتباس من القرآن الكريم . وقد كان مكرم في ذلك ماهراً أشد المهارة ، حيث كان مسيحياً شأنه ألا تكون له صلة بالقرآن الكريم ، فاستشهاده بكتاب الإسلام الأول واقتباسه منه ، يجذب إليه مشاعر الجماهير المسلمة الغفيرة ، ويحملها على الإعجاب بثقافته وسماحته وأخوته !! . وقد كان مكرم يتأسى هو الآخر خطى سعد في السجع ، وكان يلتزم هذا السجع في بعض خطبه التزاماً ، ويتفنن فيه تفنناً ، حتى يجعل بين السجعات الرئيسية سجعات فرعية ، ولكن ذلك كله مع ذكاء وفن ومهارة ، تبعد به كثيراً عن المزالق التي تورط فيها بعض من قلدوا سعداً دون أصالة .

وفي النصف الثاني من تلك الفترة ، ومع نشأة جيل جديد من السياسيين ، نجد طائفة من الشباب تلمع في ميدان الخطابة السياسية ، ولا تلتزم طريقة سعد ولا طريقة السياسيين القدماء عموماً ، في الميل إلى إثارة العاطفة والتلاعب بالمشاعر ، والجنوح إلى المحسنات التي في مقدمتها السجع ، وإنما تميل هذه الطائفة من الشباب كثيراً إلى مخاطبة العقول والإشارة إلى التاريخ ، وخاصة تاريخ الثورات والحركات السياسية الناهضة ، كما تعتمد إلى بسط الحقائق السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، كل ذلك في دقة ووضوح وترسل ،

= للامتياز كارهاً للرياء ، فكان في وقوفه بالحركة مظهراً - منذ صغره - - لتمكنه من قواعد الإعراب ، ومعبراً عما في طبيعته من كره للرياء ، الذي يلجأ إليه البعض حين يسكن ليسلم ويستتر الجهل ويراقى بالعلم .

انظر : سعد زغلول للعقاد ص ٥٨٠ ، ٥٨٣ .

دون لإغفال لجوانب الحرارة العاطفية والتدفق الخطابي الأسر . وكان يمثل هذا النوع أحمد حسين وفتحى رضوان .

ولإذا كانت الخطابة السياسية قد ازدهرت ازدهاراً مشوباً بكثير من العيوب التى فرضتها روح الفترة - وهى روح الصراع السياسى - فإن الخطابة القضائية قد ازدهرت ازدهاراً خالصاً ، وارتقت رقياً سامياً ، حتى اكتملت أهم مقوماتها ورست أقوى دعائمها ، وأصبحت منذ تلك الفترة من جملة التقاليد القضائية الرائعة .

وقد تضافرت عوامل مختلفة ، على منح الخطابة القضائية هذا المستوى الرفيع . وكان فى مقدمة هذه العوامل ، استقرار تقاليد القضاء الوطنى بعد استكمال مراحلته وسيره نحو تمام تمصيره ، ثم ظهور جيل من رجال القضاء الممتازين - بعد جيل الرواد - يجمع إلى الثقافة القانونية المستوعبة قدرة بيانية وخطابية رائعة ، وذلك لما لهم من صلة وثيقة بالتراث العربى وعيون أدبه . كذلك كان من أهم العوامل التى منحت الخطابة القضائية الازدهار والرقى فى تلك الفترة ، ما كان من ممارسة رجال القضاء لعدد من القضايا الكبرى ، التى خلفتها طبيعة المرحلة ، بما حفلت به من معارك سياسية ووطنية^(١) . فقد

(١) مثل قضية « السردار » ، الذى اغتال فيها بعض الشباب الوطنى المتحمس « السرى ستاك » « سردار » الجيش المصرى ، وحاكم عام السودان فى ١٩ نوفمبر سنة ١٩٢٤ ، بينما كان عائداً من مكتبته فى وزارة الحربية إلى بيته فى الزمالة ، حيث أطلق عليه الرصاص من هؤلاء الشباب الذين كانوا يكمنون له فى سيارة بشارع إسماعيل أباطة ، مما أدى إلى وفاته فى اليوم التالى ٢٠ نوفمبر . وقد قدم المتهمون إلى المحكمة فقضت فى ٧ يولية سنة ١٩٢٥ بالإعدام شنقاً على ثمانية هم : عبد الفتاح عنايت ، وعبد الحميد عنايت ، وإبراهيم موسى ، ومحمود راشد ، وعلى إبراهيم ، وراغب حسن ، وشفيق منصور ، ومحمود إسماعيل ، كما قضت بالحبس سنتين على تاسع هو : محمود صالح . ثم استبدل حكم الإعدام بالنسبة للأول ، وجعل الأشغال الشاقة المؤبدة ، ونفذ فى الباقين . انظر : فى أعقاب الثورة المصرية للرافعى ج ١ ص ١٨٣ وما بعدها وص ٢٢٦ .

ومثل قضية « الاغتيالات السياسية » التى اتهم فيها جماعة من الشباب الوطنى - من بينهم أحمد ماهر ومحمود فهمى النقراشى - بما كان يصيب به بعض الإنجليز من اغتيالات فى أعقاب = تطور الأدب الحديث

كانت هذه القضايا فرصة للقضاء المصرى ليمارس عمله على مستوى رفيع . وكانت الخطابة القضائية من أهم وسائل القضاء فى تلك القضايا ، حيث كانت سلاح المعركة للدعاء والدفاع على السواء .

وقد كانت الخطابة القضائية فى تلك الفترة تعتمد كثيراً على قوة الحججة ، ودقة الفهم للنصوص ، وبراعة التفسير للمواد ، وسعة الإلمام بالقانون ، ووفرة الاطلاع على التاريخ . هذا بالإضافة إلى إحكام العبارة وجمال الصياغة وروعة التصوير وقوة التأثير . كذلك كانت أميل إلى الترسى وأبعد عن المحسنات ، بخلاف ما كانت عليه الخطابة السياسية ، وخاصة عند سعد ومن حاكوه .

وقد تألق من بين الخطباء القضائيين عدد وفير من أمثال : أحمد لطفى وصبرى أبو علم وعبد الرحمن الرافعى ومكرم عبيد وهيب دوس .

= ثورة ١٩١٩ ، وقبل استقرار الأمر لاؤفد سنة ١٩٢٤ ، وقد كان تدبير تلك القضية والقبض على المتهمين بعد قتل السردار ، وذهاب وزارة سعد ، ويحيى زيور الذى مكن للإنجليز كثيراً . وقد حكم فى هذه القضية سنة ١٩٢٦ وبرى أكثر المتهمين . انظر : فى أعقاب الثورة المصرية للرافعى ج ١ ص ٢٦٠ وما بعدها .

ومثل قضية الأمير سيف الدين التى كانت فى عهد محمد محمود ، واتى اتهم فيها النحاس سنة ١٩٢٨ باستغلال مركزه واتفاقه - وهو محام - على نيل أتعاب باهظة لقاء رفع الحجر عن الأمير ، وكان ذلك الاتفاق فى فبراير سنة ١٩٢٧ ، قبل تولي النحاس الحكم بشهور ، وكان - كما يقال - يتوقع رئاسة الوفد والوصول إلى السلطة . انظر : فى أعقاب الثورة المصرية للرافعى ج ٢ ص ٤٦ ،

٤٧ ، ٧٥ .

ومثل قضية « البدارى » التى كانت فى عهد صدق سنة ١٩٢٢ ، واتى اتهم فيها اثنان من المواطنين بقتل مأمور مركز البدارى انتقاماً منه لما ارتكبه من فظائع وحوادث تعذيب ضد بعض الأفراد . وقد وصمت محكمة النقض - برئاسة عبد العزيز فهمى فى هذه القضية - رجال البوليس حينذاك ، بأنهم قد أدوا من الأعمال ما هو لإجرام فى إجرام مما يدعو المرء إلى الثورة والانتقام . انظر : فى أعقاب الثورة المصرية للرافعى ج ٢ ص ١٧٥ .

وأما الخطابة الدينية فقد ازدهرت ازدهاراً رائعاً ، ولعل في ميدانها طائفة أسهموا في الحياة العامة بخطبهم الدينية إسهاماً عظيماً ، بل أرسوا تقاليد جديدة للخطابة الدينية ؛ حيث جعلوها تقرب من الفكر الصحيح ، وتدنو من المنطق العلمي ، وتمتزج بالثقافة الواسعة . هذا إلى جانب البيان المشرق والعاطفة الحياشة والتدفق الأخاذ والروحية الشفافة .

وقد كانت هناك أسباب عديدة أدت إلى ازدهار الخطابة الدينية في تلك الفترة ، ومن أهم تلك الأسباب تقدم التعليم الديني تقدماً ملحوظاً ، بسبب إصلاح الأزهر والاهتمام بالدراسات الدينية في عدد من المعاهد العالية غير الأزهر^(١) . كما كان من تلك الأسباب ، تقدم الحياة الأدبية عموماً ، واتجاه أعلامها — وخاصة في النصف الأخير من تلك الفترة — إلى الموضوعات الإسلامية ؛ ثم اهتمام بعض الصحف بالمناسبات المتصلة بالإسلام ؛ واستكتاب كبار الأعلام في هذه المناسبات . فهذا كله قد فتح للخطباء الدينيين آفاقاً جديدة وأمدهم ببيان حي ؛ ووجه أسلوبهم الخطابي وجهة أرقى .

على أنه كان من أهم أسباب تقدم الخطابة الدينية وازدهارها في تلك الفترة — فوق كل ما تقدم — تأليف عدد من الجمعيات الدينية ؛ التي كانت لها بدايات طيبة في التوجيه الديني والتعبئة الروحية ، والتي كانت الخطابة من أهم أدوات القائمين عليها في تحقيق ما يقصدون من أهداف .

وقد لعل من بين الخطباء الدينيين في تلك الفترة عدد من الشيوخ المتأدبين المستنيرين كالشيخ المراغي والشيخ شلتوت . كما لعل عدد من القائمين على بعض الجمعيات الدينية ، ووصل بعضهم إلى حد طبع كثيرين بطريقته وخصائص أسلوبه .

وكان من أهم مميزات الخطابة الدينية في تلك الفترة ابتعادها نهائياً عن المحفوظ من المواعظ والمكرور من القوالب ، ثم اتجاهاها إلى ربط الدين

(١) مثل : القضاء الشرعي ودار العلوم وكلية الحقوق .

بالدنيا ، وعدم الفصل بين الإسلام والسياسة ، ثم محاولة إبداء الرأي في أكثر القضايا الوطنية والقومية . ومعظم المشكلات المعاصرة من دستورية واقتصادية وسياسية ، والبحث لذلك كله عن سند من الإسلام أو رأي في كتاب الله أو سنة رسوله أو مآثورات السلف . هذا من ناحية الموضوعات ، أما من ناحية الأسلوب ، فكان - في جملة - أسلوباً مترسلاً جيداً ، ينجح كثيراً إلى الاقتباس من القرآن والحديث ، وإلى الاستشهاد بأخبار النبي والصحابة والسلف الصالح ، ويعتمد في جماله على الجزالة العربية ، والجملة القرآنية ، والبيان الذي عرفناه عند خطباء الإسلام في عهود الازدهار . هذا مع التدفق والجيشان والحرارة العاطفية ، وخاصة عند بعض زعماء الجمعيات الدينية الذين كانت الخطابة من أبرز مقومات شخصياتهم وأهم وسائل دعوتهم .

وأما الخطابة الاجتماعية ، فقد ازدهرت هي الأخرى ، نتيجة لنمو المجتمع وازدياد مشكلاته وتعدد قضاياها ، وخاصة بعد الاستقلال وتغلب التيار الفكري الغربي ، ثم نتيجة لتقدم الثقافة وإنشاء عدد غير قليل من الجمعيات والهيئات التي تعنى بشئون المجتمع وتهتم بإصلاحه ، كالجمعيات المتصلة بقضايا الريف أو بشئون المرأة ، أو دعوات البر ، وما إلى ذلك . وقد ، كانت هناك قضايا كثيرة تشغل الأذهان ، وتبأى الألسن في نقاشها عن طريق الخطابة الاجتماعية . وكان في مقدمة تلك القضايا : قضية المجتمع بين المحافظة والتقليد ، وقضية المرأة بين البيت والعمل ، وقضية الإصلاح وأهم وسائله ، والنهوض وأنجع طرائقه ، وما إلى ذلك من قضايا اجتماعية .

وقد لمع في ميدان الخطابة الاجتماعية طائفة ممن اتجهوا إلى الإصلاح الاجتماعي ، وكانت لهم قدرات خطابية ساعدتهم على توصيل أفكارهم إلى الآخرين . وكان في مقدمة هؤلاء الأستاذ محمد توفيق دياب ، الذي كان يمثل الخطيب النموذج في ذلك الحين . حيث كانت تجتمع فيه مقومات الخطيب البارع موهوبة ومكتسبة ، من لسان وحسن بيان ، إلى سعة في الثقافة واحتفال

كبير بالأداء . فقد كان يعنى كثيراً بالوقفة والحركة والإشارة وحسن التنعيم ، حتى كان فى بعض المواقف أشبه بممثل يؤدى دوراً ، منه بخطيب يلقى حديثاً . وكان كل ذلك مناسباً للمزاج الفنى للعصر الذى كان يعجب أشد الإعجاب بتمثيل يوسف وهبى وما فيه من صنعة وجلجلة .

على أنه فى الجزء الأخير من تلك الفترة ظهرت طائفة من الخطباء الاجتماعيين يعتمدون على المنطق الهادئ أكثر من الاعتماد على البيان الجزل ، ويبحثون إلى التأثير فى الفكر أكثر مما يهتمون بالتأثير فى الوجدان ، ويفضلون لغة الأرقام وبسط الحقائق ، على لغة الشعر والتحليق فى الخيال . وقد كان من ألمع الخطباء الاجتماعيين الذين سلكوا هذا المسلك إبراهيم سلامة ومظهر سعيد ، اللذان قد جمعا إلى المضمون الفكرى والمنهج العلمى قدرة بيانية فائقة وتدققاً خطائياً آسراً .

وقد أدى اتصال هذا النوع من الخطابة اتصالاً مباشراً بشئون الناس وأمور حياتهم اليومية ، إلى جنوح بعض الخطباء الاجتماعيين إلى التعبيرات الشعبية والاستعمالات العامية ، فجاءت خطبتهم أقرب إلى لغة الشعب ، مما يمكن أن تسمى معه « بالخطابة الشعبية » أى التى تقال بلغة الشعب وتعكس روحه . وقد كان فارس هذا الميدان فكرياً أباطة .

هذا ، وقد نشط فى تلك الفترة لون الخطابة الحفلية . وهو ما كان يلقى فى حفلات التكريم والتأبين والاستقبال والتوديع ، وما إلى ذلك من مناسبات تدور حول شخص أو أشخاص ، ولا تتصل بالجماعة اتصالاً مباشراً . وهذا اللون من الخطابة قد عرف هو الآخر من قبل ، ولكنه نشط فى هذه الفترة التى يساق عنها الحديث ، نتيجة للتقدم الاجتماعى ومراعاة كثير من التقاليد والمواضعات الراقية ، ثم نتيجة كذلك للصراع الذى كان طابع ذلك العصر ، وكان من نتائجه ظهور زعامات ورياسات عديدة . فكان أعوان تلك الزعامات والرياسات يتلمسون الفرص تلمساً لإظهار الحفاوة بهذا الزعيم أو ذاك

الرئيس . ومن وراء ذلك تكون الدوافع السياسية والحزبية وتتأجج الصراعات التي كانت تحكم ذلك العصر .

وقد كان هذا اللون من الخطابة يحكمه - غالباً - أمران رئيسيان : الأول طبيعة الموقف ، والثاني طبيعة الشخص الذي يدور حوله الحفل ، أما طبيعة الموقف فكانت تجعل من الخطبة خطبة مدح أو رثاء مثلاً ، وإذا كان القول في مقام تكريم أو تأبين . وأما طبيعة الشخص الذي يدور حوله الحفل فكانت تلون الخطبة كثيراً بلون فنه أو طبيعة عمله ، فإذا كان من أهل السياسة صيغت الخطبة - مهما كان الموقف - بلون سياسي ، وإذا كان من رجال الأدب خاضت الخطبة كثيراً أو قليلاً في أمور الأدب ، كل ذلك علاوة على كونها أساساً خطبة تكريم أو تأبين . (علاوة أيضاً على كون قائلها من أهل السياسة والأدب أو من غير هؤلاء وهؤلاء .

وهكذا كانت الخطبة الحفلية تأخذ طابعاً خاصاً تبرز فيه - غالباً - عادة خصائص من أنواع مختلفة من الخطابة ، وإن كان يغلب عليها طابع الموقف قبل كل شيء ، هذا الموقف الذي يفرضه موضوع الحفل .

وكان خطباء المحافل هم خطباء السياسة والقضاء والاجتماع . بالإضافة إلى رجال الأدب الذين كانوا يسهمون في كل هذه الأمور أو في أكثرها بأوفى نصيب .

ومن أمثلة الخطابة السياسية تلك الخطبة التي قالها سعد زغلول في حفل أعضاء مجلس الشيوخ ، الذي أقامه له هؤلاء الأعضاء بعد انتخابهم لأول مرة سنة ١٩٢٤ . والتي يقول فيها :

« أيها السادة شيوخنا الكرام : أشكر حضراتكم على هذه الحفلة المملوءة وقاراً ، وعلى هذا التكريم الجامع لأسباب البهجة والسرور ، وأشعر في نفسي بخجل شديد عندما أتصور أن شخصي الضعيف هو موضوع هذا الاحتفال الشائق ، وأنه المعنى بمدح خطباتكم والمقصود من ثنائكم ، اعتقاداً مني أني دون ما تصفون . ولا شك أنكم تعرفون لي من بحار فضلكم ، وأنكم

٤٠٧

إنما تنظرون إلى بالنظرة العاطفة ، لا بالنظرة الكاشفة . جزاكم الله أحسن الجزاء ، وأقدرني على أن أستحق هذا الثناء .

« وبعد فإني أهنئكم من كل قلبي بالثقة التي اكتسبتموها من البلاد .. لأن تؤلفوا مجلس الشيوخ في أول برلمان في بلادنا على الطراز الحديث . وأعد نفسي سعيدة بأني أول وزير مصري لحكومة دستورية ، تستمد قوتها من إرادة الشعب وتستند في بقائها على ثقة نوابه ...

« ستصبح هذه المبادئ بعد يوم واحد نافذة المفعول فينا ، ويصبح أمر الكل للكل ، ويشعر كل مصري أن حياته وحرية وشرفه وماله وولده ، كل ذلك ، تحت حماية القانون ، وأن على القانون حارساً قوياً أميناً هو البرلمان ، وأن البرلمان تحت حراسة أمة يقظة ، والكل في ذمة الله وعنايته .

« بعد يوم واحد تجب الوزارة نفسها مسئولة أمام نواب البلاد ، وأن عليها أن تبرر أعمالها العامة أمامكم ، كما تبررها أمام ضباطها الخاصة ، وتشعر من جهة أخرى بخفة ثقل المسؤولية الملقاة عليها ؛ لوجود قوة بجانبها تقاسمها هذه المسؤولية ، كما تشاطرها النظر في إدارة أمور البلاد .

« بعد يوم واحد يحل احترام الحكومة محل الخوف منها ، ويشد القرب منها بعد البعد عنها ؛ إذ يستيقن الكل أنها ليست إلا قسماً من الأمة تخصص لخدمتها العامة ، حسب القانون والمبادئ الديمقراطية ، وأن لكل واحد حصته فيها مباشرة أو بالواسطة ، فيبذل الكل جهودهم في معاونتها على القيام بمهمتها الخطيرة .

« وأكبر هذه المهمات شأنًا وأخطرها قدرًا وأشغلها لعقلي ولبي ، هي مهمة الاستقلال التام لمصر والسودان ... يتلو هذه المهمة مهمة القيام بالإصلاحات الداخلية ، وحل ما عقده الماضي من المشكلات ، وتذليل ما أقامته السياسات من العقبات في طريقنا . وما هذا بالهفات الهينات .

« ... فعلى الذين يحملهم فرط الحب للبلاد على تعجلنا أن يترشوا بنا ويتمهلوا ، لأن طبيعة الأشياء تأبى الطفرة . ولكل شيء وقته ووسائله ، وعليهم أن يعتقدوا كل الاعتقاد أن هناك عقولا مشغولة بهذه المهام ، وعزائم معقودة على معالجتها . وأن التأخير فيها ليس قصوراً أو تقصيراً ، ولكنه جرى مع الطبيعة على حكمها . وليتأكدوا أننا نزداد كل يوم قوة في الإرادة ، ومضاء في العزم ، وثباتاً في الخطوة ، وغيره على الصالح العام . فليصبروا ، إن الله مع الصابرين . وليثقوا بنا ، إننا لا نقصد إلا خيرهم ، ولا نفر طرفة عن خدمتهم ، ولا نترك فرصة تمر حتى نتهزها لبلوغ المراد . حقق الله أملنا ، ووفقنا جميعاً إلى الرشاد^(١) . »

ومن أمثلة الخطابة الاجتماعية تلك الخطبة التي قالها ترفيق دياب بعنوان : « الشباب المصرى خيوط الحاضر ونسيج المستقبل » والتي منها قوله :
« ... لا رجاء في أمة إلا أن يكون لها إيمان ، ولا في شباب أمة إلا أن يكونوا مؤمنين . »

« وليس المهم كيف تؤمن ، وإنما المهم أن تؤمن . نعم ، ولكن تؤمن بماذا ؟ تؤمن بشيء أنت دونه وتريد أن تسمو إليه . تؤمن بقوة تستعين بها على ضعفك ، تؤمن بباعث عظيم من بواعث الأمل وبواعث العمل ، تؤمن بمثل من الأمثلة العليا تريده لنفسك فرداً ولأمتك جماعة ، تؤمن بمثل عال من الشجاعة يصونك من التذلل والخور ، تؤمن بمثل عال من الكرامة يصونك عن كل مهين ونحيس . »

« أما أنا فواحد من الذين يؤمنون بالقوة العظمى التي تجمع الصفات الحسنى في اسم الله . وإيماني به إيمان الضعيف بالقوى ، ولكن حين أستمد منه القوة أحس كأنني ارتفعت فوق المناعم والمتاعب ، وفوق الفقر والغنى ،

(١) اقرأ هذه الخطبة في : آثار الزعيم سعد زغلول ، جمع وترتيب إبراهيم الجزيري ج ١

وفوق الإخفاق والنجاح ، بل فوق الموت والحياة ، لأنى ارتكنت إلى العمدة الباقى .

« . . . ليس مؤمناً بالله من لا يؤمن بالوطن ، أليست مصر كبرى أنعمه عليكم ؟ أجرى فيها كثره . وأسبغ عليها رزقه ، وكساها من جماله ، وجعل لها السبق فى الأولين ليلحق بها المتخلفون ، وامتنحنا فى الحاضرين بمحنة التخلف لتنهض فتلحق السابقين ؟ . . . إن من جمده نعمته ، وعق كنانته ، واتخذها سخرية ولعباً ، فهو بربه من الساخرين »^(١) .

ومن أمثلة الخطابة الحفلية الخالصة — التى راعت الموقف فحسب — خطبة مكرم عبيد فى حفل تأبين سعد زغلول ، التى يقول فيها :

« إذن فقد مات سعد . وهذه الحفلة الحافلة هى حفلة الزعيم فى موته . إى وربى وحفلته الأولى ! . وهذه الجموع الحاشدة قد جاءت لتسمعه خطيباً محدثاً . لا وربى ، بل حديثاً يبرى ! . وهذه العيون اللوامع قد ألهمها بريق ناظرية . لا وربى . بل حرقة الذكرى ! . وهذا السكون . وهذا الخشوع ، وهذا الجلال ، إن هى إلا مظاهر العزة والعظمة للعزير العظيم فينا . لا وربى ، بل ضريبة الموت فرض على كل مصرى أن يؤديها مرة بعد أخرى ! . فقد مات من كان حياً فى كل قلب وأصبحت حياته شيئاً يُستل ! . وقد سكن من كان ناطقاً فى كل لسان ، وأصبح الكلام فيه دمعاً يُزجى .

« لقد دارت دورة الشؤم فشأت أن أرثى سعداً باكياً نائحاً ، وقد اعتاد لسانى ألا يذكره إلا شادياً صادحاً . فسامحونا إذا ألح بنا الألم فضائق عنه مآقينا ، فقد حرمننا حتى سلوة البكاء عليه فى منيته ، وحتى نظرة الوداع إلى جثته ، وحتى خطوة التشييع فى رحلته^(٢) ، وقد كان والله يحنو على أشخاصنا فى محنته ، ويبكى على أمراضنا فى رحمته ، ولا ينبغي بنا بديلاً فى غربته^(٣) .

(١) اقرأ نص هذه الخطبة فى جريدة الجهاد عدد ١٠ فبراير سنة ١٩٣٤ .

(٢) يشير الخطيب إلى أنه كان خارج البلاد وقت موت سعد ودفنه .

(٣) يشير الخطيب إلى ما كان من زوالته لسعد حين نفى إلى سيشل سنة ١٩٢١ .

« إذن وقعت الواقعة التي طالما هادنا عليها القدر . وانتزع الموت في لحظة من ضنت به الأجيال متعاقبة ، وتعبت في صنعه وصوغه العظام والعبر . فكان لها عوناً على الدهر ، وكان هو المدّخر . إذن فقد نفذ السهم وحس القدر . ذلك الذي كنا إلى أمس ننادى به ، إذا انطلق السهم إليه ارتد وانكسر . وإذا التطم الموج بصخره عجز وانحسر . وإذا امتدت إليه يد الحوادث ارتد القدر . عجباً هل تطاول القبر إلى مكان فوق هامات البشر ؟ أم أن تلك العظمة الشاحخة لما لم تجد علواً ترتفع إليه قد تواضعت فتدانت حتى ذلك المستقر ؟ . سبحانك ربّي ، بل أردت فقدرت ، فمنك الوجود ، وإليك المفر »^(١) .

ومن نماذج الخطب التي لُوت بلون المقول فيه ، فأخذت طابعاً موضوعياً خطبة طه حسين في حفل تكريم العقاد الذي كان قد أقيم له سنة ١٩٣٤ بمناسبة نظمه « النشيد القومي »^(٢) . وهي الخطبة التي بايع فيها طه حسين العقاد بإمارة الشعر ، وفيها يقول :

« . . . نحن حين ندرس الشعر مضطرون إلى أن ندع ميولنا وأهواءنا وعواطفنا ، وإلى أن نحكم عقولنا وذوقنا وحده ، ونحن إذن من هذه الناحية بخلاء بالمدح ، بخلاء بالثناء ، لا نقدم المدح إلا بمقدار ، ولا ننشي إلا بشيء كثير من الاحتياط ؛ لأننا نزعم أننا أمناء على الفن . وأن النقد يضطرنا إلى أن نتجنب الغلو والإسراف . ومع هذا فإنّي أريد أن أكون منصفاً مسرفاً في الإنصاف إن صح هذا التعبير ، وأريد أن لا أتحرج في المدح أو الثناء ،

(١) اقرأ نص هذه الخطبة في : عبرات الشرق على الزعيم سعد زغلول ، جمعه البحيري

(٢) كان هذا الاحتفال في مسرح حديقة الأزبكية مساء الجمعة ٢٧/٤/١٩٣٤ ، وكان برئاسة رئيس الوفد . وكان طه حسين في تلك الفترة يكتب في صحف الوفد نتيجة للوفاق الذي كان بين الأحرار والوفد ، والتكتل لمقاومة صديق . انظر : العقاد - دراسة وتحية - ص ٢٢٧ .

ولكنى على كل حال أعلن إليكم راضياً سعيداً أنى مضطر أن أثنى على العقاد الشاعر من غير تحفظ أو احتياط .

» لنا نحن النقاد مع العقاد مواقف ، يالها من مواقف ، نختصم فيها حول المعنى اختصاصاً مرهقاً عنيفاً ، ونختصم معه فى اللفظ اختصاصاً نضيق نحن به ويضيق به الناس ، ولكننا حين نختصم معه فى معنى أو لفظ ، أو حين نشط عليه فى النقد ، لا نزيد على أن نعرف له أنه الشاعر الفذ ، ولولا أنه الشاعر الفذ لما خاصمناه .

» أما أنا أيها السادة فسعيد بهذه الفرصة التى أتيت لي ، ومكنتى من أن أعلن رأيي فى صراحة وأن أقول - وقد يكره هذا منى كثير من الناس - مكننتى من أن أقول ، بالرغم من الذين سخطوا والذين سيسخطون : إني لا أومن فى هذا العصر الحديث بشاعر عربى كما أومن بالعقاد . أنا أعرف حق المعرفة وأقدر كما ينبغى نتيجة هذه المقالة التى أعلنها سعيداً مغتبطاً . أعلم هذا حق العلم ، وأعلمه مقتنعاً به محتملاً تبعاته ، وقد تعودت احتمال التبعات الأدبية .

» تسألوننى لماذا أومن بالعقاد فى الشعر الحديث ، وأومن به وحده ؟ وجوابي يسير جداً . لماذا ؟. لأننى أجده عند العقاد مالا أجده عند غيره من الشعراء ، وإن شئت فأننى لا أجده عند العقاد ما أجده عند غيره من الشعراء ؛ لأننى حين أسمع شعر العقاد ، أو حين أدخل إلى شعر العقاد ، فإنما أسمع نفسي أو أدخل إلى نفسي ، إنما أرى صورة قلبى وصورة قلب الجليل الذى نعيش فيه ، وحين أسمع لشعر العقاد ، إنما أسمع الحياة المصرية الحديثة ، وأتبع المستقبل الرائع للأدب العربى الحديث ، إنما أرى شيئاً لا أراه عند غيره من الشعراء . تستطيعون أن تنظروا فى أى ديوان من دواوين العقاد ، لا أطلب منكم أن تقرأوا شعر العقاد الآن ، إنما انظروا فى الفهرست وحده ، فسترون من هذه النظرة البسيطة فى هذه الصفحات القليلة ، أن العقاد شيء آخر ، وأن شعر العقاد شيء آخر ،

وأنه أرسل ليتحدث إلى نفوسكم أحاديث لم يتحدث بها أحد من قبل .

» ثم لماذا أيضاً ؟ لماذا أكبر العقاد وأومن به وحده دون غيره من الشعراء في هذا العصر ؟ لأن العقاد — أيها السادة — يصور لى هذا المثل الأعلى في الشعر الذى أحبته وتمنيت وجاهدت فى أن يحبه الشباب ، هذا المثل الأعلى الذى يجمع بين جمال العربى القديم وبين أمل المصرى الحديث ، هذا المثل الذى ليس محافظاً مسرفاً فى المحافظة ، وليس مجدداً مسرفاً فى التجديد ، إنما هو مزاج مقتصد منهما ، هو حلقة اتصال ، هو صلة خصبة بين مجدنا القديم وما نطمح فيه من مجدنا الحديث .

» . . . كنا أيها السادة نشفق على الشعر العربى ، وكنا نخاف عليه أن يرتحل سلطانه عن مصر ، وكنا نتحدث حين مات الشاعران العظيمان شوقى وحافظ ، كنا نتحدث عن علم الشعر العربى المصرى أين يكون ومن يرفعه للشعراء والأدباء يستظلون به ؟ كنا نسأل هذا السؤال ، وكنت أنا أسأل هذا السؤال ، لماذا ؟ لأننى كنت أرى شعر العقاد ، على علو مكانته وجلال خطره شعراً خاصاً مقصوراً على المثقفين والمترفين فى الأدب ، وكنت أسأل : هل آن للشعر القديم المحافظ المسرف فى المحافظة أن يستقر وأن يحتفظ بمجده ، وهل آن للشعر الجديد الذى يصور مجد العرب وأمل المصريين أن ينشط ويقوى ؟ انتظرت فلم أجد للمقلدين حركة أو نشاطاً ، فإذا المدرسة القديمة قد ماتت بموت شوقى وحافظ ، وإذا المدرسة الجديدة قد أخذت تؤدى حقها ، وتنهض بواجبها ، فترضى المصريين والعرب جميعاً ، وإذا الشعر الجديد يفرض نفسه على العرب فرضاً ، وإذا الشعور المصرى والقلب المصرى والعواطف المصرية أصبحت لا ترضى أن تصور كما كان يصورها حافظ وشوقى ، إنما تريد وتأتى إلا أن تصور تصويراً جديداً ، هذا التصوير الذى حمل الملايين على إكبار العقاد كما قال أحد الخطباء . إذن لا بأس على الشعر العربى والأدب العربى ، وعلى مكانة مصر فى الشعر والأدب .

٤١٣

« ضعوا لواء الشعر في يد العقاد ، وقولوا للأدباء والشعراء : أسرعوا واستظلاوا بهذا اللواء ، فقد رفعه لكم صاحبه »^(١) .

٣ - القصص واستقرار اللون الفني :

في هذه الفترة استقر القصص كجنس أدبي ، ولم يعد متردداً بين استلهاهم التراث وتأسى القصص الغربي^(٢) ؛ فقد اتجه تماماً إلى الطريق الذي سلكه القصاصون الغربيون ، وتأسى القوالب الفنية في القصة القصيرة والرواية ، مستدبراً تلك المحاولات التي قصبت إلى استلهاهم التراث ، كما فعل المويلحي في « حديث عيسى بن هشام » ، ثم متجاوزاً مرحلة التمهيد التي كانت تمزج القصة ببعض العناصر الغربية عن فنها الصحيح ، كما فعل المنفلوطي في « العبرات » . وإلى ذلك كله ظهر جيل من كتاب القصص المتمكنين ، الذين تفرغوا فنياً لهذا الجنس الأدبي ، ولم يشاركوا - كأغلب الكتاب الكبار - في المجالات الصحفية والسياسية ، ولم يكن همهم المقال أو الكتاب أو ما إلى ذلك . فهؤلاء الكتاب القصصيون الخالص ، هم الذين جعلوا لهذا الجنس الأدبي مكاناً مرموقاً بين الأجناس الأدبية الأخرى .

وليس من شك في أن القصص مدين في استقراره - بجانب جهود هؤلاء الرواد - لما كان في الفترة السابقة من محاولات ولد معها هذا الجنس الأدبي على صورته الفنية في الأدب الحديث ، حيث كان ميلاد الرواية على يد الدكتور محمد حسين هيكل^(٣) ، كما كان ميلاد القصة القصيرة على يد محمد تيمور^(٤) .

(١) اقرأ نص الخطبة في جريدة الجهاد عدد ٢٩/٤/١٩٣٤ .

(٢) اقرأ عن هذا التردد ما كتب في المقال رقم ٣ من المقالات الخاصة بالنثر في الفترة السابقة .

(٣) اقرأ ما كتب عنه وعن ميلاد الرواية الفنية على يديه في المبحث (د) من مباحث المقال رقم ٣ من مقالات النثر في الفترة السابقة .

(٤) اقرأ ما كتب عنه وعن ميلاد القصة القصيرة على يديه في المبحث (هـ) من مباحث المقال رقم ٣ من مقالات النثر في الفترة السابقة .

ثم إن القصص مدين في استقراره — بجانب ذلك — لما كان من جهود المتفواطين في قصصه المعرب والمؤلف ، برغم كل ما أخذ عليه من عيوب . فقد جذب القراء إلى هذا الجنس الأدبي ، وحجب إليهم متابعتة بفضل ما كان لهذا الكاتب المقتدر من أسلوب مشرق وعاطفة حارة وخيال مجنح^(١) .

ولا يمكن أن ينسى في هذا المقام فضل المترجمين والمعربين ، الذين نقلوا إلى العربية — في هذه الفترة والفترة التي قبلها — نماذج مختلفة من القصص الغربي ، ومن هؤلاء الذين أسهموا في هذا الميدان : يعقوب صروف ، الذي ترجم « قلب الأسد » عن « والتر سكوت » ، ونجيب حداد ، الذي ترجم « الفرسان الثلاثة » عن « اسكندر دوماس » الأب ، وحافظ إبراهيم ، الذي ترجم « البؤساء » عن « فيكتور هوجو » ، وأحمد حسن الزيات ، الذي ترجم « رفايل » عن « لامارتين » كما ترجم « آلام فرتر » عن « جوته » ، ومن هؤلاء الذين أسهموا في ميدان الترجمة القصصية محمد السباعي الذي ترجم « قصة مدينتين » عن « تشارلز دكنز » ، كما ترجم عدداً كبيراً من القصص القصيرة لمشاهير كتاب الغرب^(٢) . كما لا ينسى في هذا المقام فضل أعلام آخرين كان لهم نشاط ملحوظ في حركة الترجمة القصصية ، مثل : أحمد حافظ عوض ، وعباس حافظ ، وعبد القادر حمزة ، وإبراهيم المازني ، ومحمد عبد الله عنان .

فهذه العوامل مجتمعة ، بالإضافة إلى روح ثورة سنة ١٩١٩ وما سببته من غلبة التيار الفكري الغربي ، ومن رغبة في خلق أدب مصري^(٣) ، قد منحت

(١) اقرأ ما كتب عنه بالمبحث (ب) من مباحث المقال رقم ٣ من المقالات الخاصة بالنثر في الفترة السابقة .

(٢) نشرت معظم هذه القصص مؤخراً في مجموعة بعنوان « مائة قصة » وقد نشرها الأستاذ يوسف السباعي نجل المترجم .

(٣) اقرأ ما كتب عن ذلك في التمهيد للحديث عن أدب هذه الفترة في صدر هذا الفصل وخاصة المقال رقم ٤ وهو تحت عنوان « الأدب وغلبة الاتجاه التجديدي » .

القصص استقراراً ، ووهيته قوة ، حتى احتل — منذ هذه الفترة — منزلة في الأدب الحديث ، بعد أن كان بعض الكتاب في الفترة السابقة يستحي أن يضع اسمه على عمل قصصى ، كما حدث للدكتور محمد حسين هيكل حين نشر « زينب » لأول مرة^(١) .

وكان من مظاهر هذا الاستقرار ، نمو القصة القصيرة ونضجها وتحدد ملاحظها ؛ حتى صارت كائناً قوياً يوشك أن يدافع بقية الكائنات الأدبية الأخرى ، وكان ذلك بفضل جميل من الرواد الذين اهتموا بالقصة القصيرة ، وأوشكوا أن يوقفوا نتاجهم عليها ، من أمثال عيسى عبيد وشحاته عبيد ، ومحمود تيمور ومحمود طاهر لاشين^(٢) . كما أسهم في هذا الفضل بعض الكتاب المرموقين ممن كان لهم نشاط كبير في ميادين عديدة من ميادين الأدب ، مثل إبراهيم المازني وتوفيق الحكيم^(٣) . كما أسهم في هذا الفضل بعض شباب الأدب في ذلك الحين ، ممن سيكون لهم شأن كبير في الفن القصصى بعد ذلك ، مثل نجيب محفوظ^(٤) .

كذلك كان من مظاهر هذا الاستقرار للفن القصصى — في هذه الفترة — نمو الرواية الفنية أيضاً ؛ حيث كثرت الأعمال الروائية الجيدة ، وتعددت

(١) كان ذلك سنة ١٩١٢ ، وقد كتب المؤلف على الرواية : (زينب : مناظر وأخلاق ريفية — بقلم فلاح مصرى) .

(٢) أخرج عيسى عبيد في هذه الفترة مجموعة « إحسان هانم » سنة ١٩٢١ وأخرج شحاته عبيد مجموعة « درس مؤلم » سنة ١٩٢٢ ، وأخرج محمود تيمور تسع مجموعات قصصية تبدأ « بالشيخ جمعه » وتنتهى « بفرعون الصغير » ، وأخرج محمود طاهر لاشين مجموعتين هما « سخرية الناي » سنة ١٩٢٦ و « يحكى أن » سنة ١٩٢٩ .

(٣) أخرج المازني في هذه الفترة ثلاث مجموعات هي : « صندوق الدنيا » سنة ١٩٢٩ و « خيوط العنكبوت » سنة ١٩٣٥ ، ثم « في الطريق » سنة ١٩٣٧ . أما الحكيم فأخرج مجموعة « عهد الشيطان » سنة ١٩٣٨ .

(٤) أخرج نجيب في هذه الفترة مجموعة « همس الجذون » سنة ١٩٣٨ .

ألوانها ، وتمايزت اتجاهاتها ؛ فكان منها اللون التحليلي النفسى ، واللون التجريبي الشخصى ، واللون الاجتماعى الإصلاحى ، واللون الذهنى الفكرى ، واللون التاريخى القومى ^(١) .

كما كان من مظاهر استقرار الفن القصصى وقوته أيضاً ، مشاركة كبار الكتاب فى كتابة بعض الروايات ، حيث ظهرت كتابات روائية للدكتور طه حسين وللاستاذ العقاد وللاستاذ المازنى . كل هذا بالإضافة إلى جهود جيل الكتاب القصصين الخالص ؛ من أمثال عيسى عبيد ، ومحمود طاهر لاشين ، ومحمود تيمور ، ثم نجيب محفوظ ^(٢) .

وعلاوة على هذا كله ظهرت بعض الفنون الأدبية ذات الملامح القصصية ، كفن الترجمة الذاتية ، الذى مثلته « الأيام » لطف حسين ، وكفن « اليوميات » الذى مثلته « يوميات نائب فى الأرياف » لتوفيق الحكيم .

وتفصيل القول عن كل هذه الفنون القصصية المختلفة ، وعن كل عمل من الأعمال المتصلة بها ؛ فى الكتاب الذى خصص لدراسة « الأدب القصصى والمسرحى فى مصر » وهو الكتاب الثانى المكمل لهذا الكتاب الأول .

(١) الروايات التحليلية فى هذه الفترة هى : « تريا » لعيسى عبيد سنة ١٩٢٢ ، و « رجب أفندى » لمحمود تيمور سنة ١٩٢٨ ، و « الأطلال » للمؤلف نفسه سنة ١٩٣٤ ، و « أديب » لطف حسين سنة ١٩٣٥ . وروايات التجربة الشخصية فى هذه الفترة هى : « إبراهيم الكاتب » للمازنى سنة ١٩٣١ ، و « سارة » للعقاد سنة ١٩٣٨ ، و « عصفور من الشرق » للحكيم سنة ١٩٣٨ ، و « نداء المهجول » لتيمور سنة ١٩٣٩ . . . وروايات الطبقة الاجتماعية تمثلها : « حواء بلا آدم » لمحمود طاهر لاشين سنة ١٩٣٤ ، و « دعاء الكروان » لطف حسين سنة ١٩٣٤ . . . واللون الذهبى تمثله « عودة الروح » للحكيم سنة ١٩٣٣ . أما اللون التاريخى فتتمثله : « أبنية المملوك » لمحمد فريد أبى حديد سنة ١٩٢٦ ، و « عبث الأقدار » لنجيب محفوظ سنة ١٩٣٩ .

(٢) اقرأ تراجم هؤلاء ودراسة لأعمالهم القصصية فى : « الأدب القصصى والمسرحى فى مصر » للمؤلف .

٤ - المسرحية وتأصيل الأدب المسرحي :

كان النشاط المسرحي قد تضاعف في أواخر الفترة السابقة ، وبخاصة بعد عودة جورج أبيض إلى مصر وتأليفه لفرقة ، التي كانت فرقة طليعية في ذلك الوقت . ثم ازدهر هذا النشاط المسرحي في أوائل سنوات هذه الفترة التي أعقبت ثورة سنة ١٩١٩ حيث تعددت الفرق المسرحية التي لمع فيها كبار الممثلين والمخرجين ، الذين يعتبرون جيل الأساتذة لفن التمثيل في مصر . فقد كانت هناك منذ أواخر الفترة السابقة وأوائل هذه الفترة . فرقة منيرة المهدية . وفرقة عبد الرحمن رشدي ، وفرقة أبناء عكاشة ، وجمعية رقى الآداب والتمثيل ، وجمعية أنصار التمثيل ، وفرقة عزيز عيد ، وفرقة الريحاني ، وفرقة على الكسار^(١) .

غير أنه منذ أعقاب الحرب الكبرى الأولى كان قد غلب على المسرح الجانب الهزلي ، وأصبح الجانب الجاد في المحل الثاني ، ووصل الأمر إلى ما يشبه الأزمة للمسرح الجاد في أوائل الفترة التي يسبق عنها الحديث^(٢) ، حتى أصبحت الحاجة ماسة إلى فرقة مسرحية جديدة تضطلع بالمسرح الجاد وتبذل في سبيله كثيراً من الجهود . وقد كانت فرقة رئيس المسرحية التي كونها يوسف وهبي سنة ١٩٢٣^(٣) ، هي الفرقة التي اضطلعت بهذه المهمة^(٤) . وقد آزرتها بعض الوقت فرقة فاطمة رشدي . غير أن جهود فرقة رئيس ما لبثت أن ضعفت في أوائل الثلاثينيات أمام معوقات كثيرة كان المال في مقدمتها . ثم زاد من فتور حماس هذه الفرقة وغيرها من الفرق المسرحية ظهور السينما وإنتاج أوائل الأفلام المصرية ، التي بدأت تجذب المشاهدين

(١) انظر : طلائع المسرح العربي لمحمود تيمور ص ٤١ وما بعدها .

(٢) انظر : طلائع المسرح العربي لمحمود تيمور ص ٧٧ وما بعدها .

(٣) انظر : صحيفة الأهرام العدد الصادر في ١٩٥٣/٣/٧ .

(٤) انظر : طلائع المسرح العربي لمحمود تيمور ص ٧٩ .

وتحوطهم من المسارح إلى دور الخيالة (١) .
وهنا مست الحاجة إلى رعاية الدولة للمسرح ، فألفت الفرقة القومية
سنة ١٩٣٥ ، وضمت نخبة ممتازة من كبار الممثلين والمخرجين . وعهد برياستها
إلى الشاعر الكبير خليل مطران .

وهكذا استمر النشاط المسرحي حياً نامياً أغلب سنوات هذه الفترة بفضل
تلك الفرق الأهلية العديدة، التي كان من أهمها فرقة رمسيس ، ثم بفضل
تلك الفرقة الحكومية التي كانت تحمل اسم النترقة القومية .

ومن خلال أضواء تلك الفرق العديدة لمع عزيز عيد ، ويوسف وهبي ،
ونجيب الريحاني ، وزكي طليمات ، وحسين رياض . وفؤاد شفيق ، وأحمد
علام ، وسليمان نجيب ، كما تألفت أسماء : روز اليوسف . وفاطمة رشدي ،
وأمنية رزق ، وزينب صدقي .

وقد كان من مظاهر النشاط المسرحي في هذه الفترة افتتاح أول معهد
للممثل : ذلك المعهد الذي أشرف على إنشائه زكي طليمات . والذي ما لبث
أن أغلق في عهد صدقي وعلى يد وزير المعارف في عهد حلمي عيسى ،
بحجة المحافظة على التقاليد . ولكن هذا المعهد برغم إغلاقه في ذاك العهد،
قد أسهم هو الآخر في النشاط المسرحي وخرج طائفة من أعلام التمثيل رجالاً
ونساء ، مثل : حسين صدقي وأحمد بدرخان ، وروحية نخالد وزوزو
حمدي الحكيم (٢) .

كذلك كان من مظاهر النشاط المسرحي في هذه الفترة ظهور أول مجلة
للمسرح ، وهي تلك المجلة التي كان يصدرها محمد عبد المجيد حلمي ،

(١) ظهر أول فيلم مصري سنة ١٩٢٧ ، وهو فيلم ليلى ، وكان فيلماً صامتاً . وظهر أول فيلم
مصري ناطق سنة ١٩٣٥ وهو فيلم أولاد الذوات ، انظر : صحيفة الأخبار ، العدد الصادر في ١٢
نوفمبر سنة ١٩٦٧ .

(٢) انظر : طلائع المسرح العربي لمحمود تيمور ص ١١١ وما بعدها .

والتي كان يكتب فيها التابعي أول كتاباته في النقد الفني^(١).

وكما سبب هذا النشاط المسرحي تألق عدد من كبار الممثلين والممثلات ، سبب كذلك التماع عدد من الكتاب ، الذين أمدوا المسرح بكثير من المسرحيات ، ما بين مؤلفة ومقتبسة ومترجمة . ومن هؤلاء : محمد لطفي جمعة ، وعباس علام ، وبديع خيرى ، وأنطون يزبك ، وإسماعيل وهبى ، ووداد عرعى ، ثم يوسف وهبى ونجيب الريحاني ؛ فقد أصبح الأول يؤلف لنفسه بعد أن كان يؤلف له أنطون يزبك ، كما صار الثانى يشارك بديع خيرى فى التأليف حيناً والاقتراس من المسرحيات الفرنسية حيناً آخر .

وربما يضاف إلى هذه المظاهر الدالة على نشاط الحركة المسرحية ونموها فى فترة ما بين الحربين ، ما كان من جذب العمل المسرحى لعدد من الشباب المثقف من أبناء الأسر المحافظة . فقد اقتحم كثير من هؤلاء ميدان التمثيل بجرأة ، فأسهوا فى تمزيق ما تبقى على المسرح من ظلال الازدراء . التى كانت تلقى ظمأً عليه ، ونسجوا بدلا من تلك الظلال . حللا من التقدير والإجلال ، ما زال المسرح يرفل فيها منذ ذلك الحين . وفى هذا المقام يذكر محمد تيمور ، الذى اشتغل بالمسرح تمثيلا وتأليفاً ، وهو ابن العالم والأديب الكبير أحمد باشا تيمور . كما يذكر عبد الرحمن رشدى^(٢) ، وهو المحامى اللامع الذى أثر خشبة المسرح على منصة الدفاع ، كما يذكر محمد عبد الرحمن^(٣) ، وهو أستاذ الجغرافيا المتخصص فى إنجلترا ، والذى كان أول رئيس لجمعية أنصار التمثيل ، والذى قام بدور البطولة فى بعض المسرحيات^(٤) . ثم يذكر يوسف وهبى ، ابن أحد البشوات المرموقين ، والذى أثر دراسة التمثيل فى إيطاليا على دراسة أى شئ آخر ، ثم كرس

(١) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٧٤ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٤٥ وما بعدها .

(٣) هو شقيق الرائد القصبى محمود طاهر لاشين .

(٤) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٦١ وما بعدها .

حياته لهذا الفن رغم مقاومة والده الباشا لهذا الاتجاه ^(١) .
وطبيعى أن يكون لهذا النشاط المسرحى النامى أثر واضح على أدب المسرح ؛
فبالإضافة إلى المسرحيات الكثيرة التى كان يقوم عليها عمل تلك الفرق العديدة
— والتى لا يصل كثير منها إلى مستوى الأدب — ظهرت نصوص مسرحية
أدبية متنوعة غنية ، نمت الأدب المسرحى — الذى ولد غضاً فى الفترة السابقة ^(٢) —
وجعلته نوعاً أصيلاً من أنواع الأدب المصرى الحديث .

وهذه النصوص المسرحية الأدبية ، التى نمت أدب المسرح وأصلته ،
قد تجلت فى نتاج علمين من أعلام الأدب المصرى ، هما أحمد شوقي ، وتوفيق
الحكيم . فعلى جهود شوقي تم تأصيل المسرحية الشعرية ، حيث أخرج فى
هذه الفترة خمس مسرحيات شعرية هى : « مصرع كليوباترة » و « قميز » ،
و « مجنون ليلى » و « عنترة » و « الست هدى » ، بالإضافة إلى إعادة
كتابة مسرحيته الشعرية الأولى « على بك الكبير » التى كتبها فى الفترة
السابقة ^(٣) .

وعلى جهود الحكيم تم تأصيل المسرحية النثرية ، حيث أخرج فى هذه
الفترة مسرحيتين ذهنتين هما : « أهل الكهف » و « شهر زاد » ، بالإضافة
إلى مسرحيته السياسية « براسكا أو مشكلة الحكيم » . هذا إلى جانب عدد

(١) انظر : ثلاث المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٧٧ .

(٢) انظر : الفصل الذى ختم به الحديث عن الأدب فى الفصل السابق ، وعنوان الفصل :
« المسرحية وأولية الأدب المسرحى » .

(٣) تواريخ ظهور المسرحيات هى : « مصرع كليوباترة » سنة ١٩٢٧ ، « قميز »
سنة ١٩٣١ ، و « مجنون ليلى » سنة ١٩٣١ ، « عنترة » سنة ١٩٣٢ . أما « الست هدى » فلم
تنشر فى حياة المؤلف .

من المسرحيات الاجتماعية والنفسية التي ضمها كتابه « مسرحيات توفيق الحكيم »^(١).

وكلُّ من مسرحيات شوقي والحكيم جعلت الأدب المسرحي يأخذ مكاناً مرموقاً بين الفنون الأدبية في الأدب المصري ، إذ أصبحت هذه المسرحيات نصوباً حية من هذا الأدب ، وأنماطاً ينسج على منوالها الأدباء .

وقد فصل القول عن هذا الأدب المسرحي وعن كل هذه الأعمال الشعرية والنثرية التي تمثله ؛ في الكتاب الثاني ، الذي جعل لدراسة : « الأدب القصصي والمسرحي في مصر » ، والذي هو توأم هذا الكتاب الأول .

أسأله أن ينفع بهما وأن يثيب عليهما . وله الحمد في الأولى والآخرة .

(١) ظهرت « أهل الكهف » سنة ١٩٣٢ ، وظهرت « شهر زاد » سنة ١٩٣٤ ، وظهرت « براسكا » سنة ١٩٣٩ ، وظهرت مجموعة مسرحيات توفيق الحكيم « سنة ١٩٣٧ » في مجلدين .

مراجع الكتاب

مرتبة عناوينها حسب الحروف الهجائية

أولا - المراجع العربية

الكتب :

(أ)

- ١ - الانجازات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٥٤ - ١٩٥٦) .
- ٢ - آثار الزعيم سعد زغلول ، جمع إبراهيم الجزيري ج ١ (القاهرة سنة ١٩٢٧) .
- ٣ - الأدب العربي المعاصر في مصر للدكتور شوقي ضيف (القاهرة سنة ١٩٦١) .
- ٤ - أدب المازني للدكتورة نعمات فؤاد (القاهرة سنة ١٩٥٤) .
- ٥ - أدب المقالة الصحفية للدكتور عبد اللطيف حمزة ج ٢ - ج ٦ (القاهرة سنة ١٩٥٠ - ١٩٥٤) .
- ٦ - الأدب الأندلسي للدكتور أحمد هيكل ط ٢ (القاهرة سنة ١٩٦٢) .
- ٧ - الأدب وفنونه للدكتور عز الدين إسماعيل (القاهرة سنة ١٩٥٥) .
- ٨ - أدبنا وأدبنا في المهاجر الأمريكية لجورج صيدح (القاهرة سنة ١٩٥٦) .
- ٩ - الأدب ومذاهبه للدكتور محمد مندور ط ٢ (القاهرة سنة ١٩٥١) .
- ١٠ - أرواح شاردة لعلی محمود طه المهندس ط ٤ .
- ١١ - الأزهر وتاريخه وتطوره (القاهرة سنة ١٩٦٤) .
- ١٢ - الإسلام في شعر شوقي للدكتور أحمد الحوفي (القاهرة سنة ١٩٦٢) .
- ١٣ - أسواق الذهب لأحمد شوقي ط . دار الهلال (القاهرة سنة ١٩٣٢) .
- ١٤ - الأعلام لخير الدين الزركلي عشرة أجزاء (القاهرة سنة ١٩٥٤) .
- ١٥ - أعلام من الشرق والغرب لمحمد عبد الغنى حسن (القاهرة سنة ١٩٤٩) .

- ١٦ - أفيون الشعوب لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٥٦) .
١٧ - إنشاء العطار للشيخ حسن العطار (القاهرة سنة ١٩٠٤ هـ) .

(ب)

- ١٨ - بدائع الزهور لابن إياس (استانبول سنة ١٩٣٢) .
١٩ - برناردشو لأحمد خاكي (الإسكندرية سنة ١٩٦٧) .

(ت)

- ٢٠ - تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر للويس شيخوخ ج ١ ، ج ٢ (بيروت سنة ١٩٠٨ - ١٩١٠) .
٢١ - تاريخ آداب اللغة العربية لجورجي زيدان ج ٤ بتحقيق شوقي ضيف (القاهرة سنة ١٩٥٧) .
٢٢ - تاريخ البعثات الحكومية لمحمد فؤاد شاكر (بحث مكتوب على الآلة الكاتبة بمكتبة وزارة التربية) .
٢٣ - تاريخ التعليم في عصر محمد علي لأحمد عزت عبد الكريم (القاهرة سنة ١٩٣٨) .
٢٤ - تاريخ التعليم في مصر - عصر إسماعيل لأحمد عزت عبد الكريم (القاهرة سنة ١٩٤٥) .
٢٥ - تاريخ الحركة القومية لعبد الرحمن الرافعي مجلدان (القاهرة سنة ١٩٢٩ - ١٩٣٠) .
٢٦ - تاريخ الشيخ محمد عبده لمحمد رشيد رضا ٤ أجزاء (القاهرة سنة ١٩٣١) .
٢٧ - تاريخ مصر الاقتصادي والمالي للدكتور أمين مصطفى عفيفي ط ٣ (القاهرة سنة ١٩٥٤) .
٢٨ - تاريخ مصر من الفتح العثماني لسليم حسن ط ٦ (القاهرة سنة ١٩٢٤) .

- ٢٩ — تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر لجورجي زيدان ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩١٠) .
- ٣٠ — تخلص الإبريز في تخلص باريز لرفاعة الطهطاوى (القاهرة سنة ١٩٥٥) .
- ٣١ — تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر (القاهرة سنة ١٩٦٣) .
- ٣٢ — تطور الشعر العربي الحديث في مصر للدكتور ماهر حسن فهمى (القاهرة سنة ١٩٥٨) .
- ٣٣ — تطور الصحافة المصرية للدكتور إبراهيم عبده (القاهرة سنة ١٩٤٤) .
- ٣٤ — تقويم جامعة القاهرة (القاهرة سنة ١٩٥٧) .
- ٣٥ — تقويم دار العلوم لمحمد عبد الجواد (القاهرة سنة ١٩٥٢) .

(ث)

- ٣٦ — ثورة الأدب للدكتور محمد حسين هيكل (القاهرة سنة ١٩٣٣) .
- ٣٧ — ثورة سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعى ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٤٦) .
- ٣٨ — الثورة العربية لعبد الرحمن الرافعى (القاهرة سنة ١٩٤٩) .

(ج)

- ٣٩ — جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي (القاهرة سنة ١٩٦٠) .

(ح)

- ٤٠ — حافظ إبراهيم للدكتور عبد الحميد سند الجندى (القاهرة سنة ١٩٦٠) .
- ٤١ — حافظ وشوق للدكتور طه حسين (القاهرة سنة ١٩٣٣) .
- ٤٢ — الحجاج بن يوسف لجورجي زيدان (القاهرة سنة ١٩٠٢) .
- ٤٣ — حديث الأربعاء للدكتور طه حسين ج ١ ، ج ٢ ، ج ٣ (القاهرة سنة ١٩٢٦ — ١٩٤٥) .

٤٢٥

- ٤٤ - حديث عيسى بن هشام لمحمد المولحي (القاهرة - مطبعة مصر) .
- ٤٥ - حصاد الهشيم لإبراهيم عبد القادر المازني (القاهرة سنة ١٩٣٢) .
- ٤٦ - حوليات مصر السياسية لأحمد شفيق - تمهيد ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٢٧) .
- ٤٧ - حياة الرافعي لمحمد سعيد العريان (القاهرة سنة ١٩٣٩) .

(خ)

- ٤٨ - الخطابة السياسية لعبد الصبور مرزوق (رسالة ماجستير مكتوبة على الآلة الكاتبة بمكتبة كلية دارالعلوم) .
- ٤٩ - الخطط التوفيقية لعلی مبارك (القاهرة سنة ١٣٠٥ - ١٣٠٦ هـ) .
- ٥٠ - خلاصة اليومية لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩١٢) .

(د)

- ٥١ - دراسات في الرواية المصرية للدكتور علي الراعي (القاهرة سنة ١٩٦٤) .
- ٥٢ - الديوان لعباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني ج ١ ، ج ٢ (القاهرة ١٩٢٠ - ١٩٢١) .
- ٥٣ - ديوان أطيفاف الربيع لأحمد زكي أبي شادي (القاهرة سنة ١٩٣٣) .
- ٥٤ - ديوان أغاني الكوخ لمحمود حسن إسماعيل (القاهرة سنة ١٩٣٥) .
- ٥٥ - ديوان الألحان الضائعة لحسن كامل الصيرفي (القاهرة سنة ١٩٣٤) .
- ٥٦ - ديوان أنداء الفجر لأحمد زكي أبي شادي (القاهرة سنة ١٩١٠) .
- ٥٧ - ديوان البارودي طبعة دار الكتب ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٤٠ - ١٩٤٢) .
- ٥٨ - ديوان بعد الأعاصير لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٥٠) .
- ٥٩ - ديوان حافظ لحافظ إبراهيم ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٣٩) .
- ٦٠ - ديوان الخليل لخليل مطران (القاهرة سنة ١٩٠٨) .
- ٦١ - ديوان زينب للدكتور أحمد زكي أبي شادي (القاهرة سنة ١٩٢٤) .

- ٦٢ - ديوان الساعاتى لمحمود صفوت الساعاتى (القاهرة سنة ١٩١١) .
- ٦٣ - ديوان السيد محمد شهاب الدين (القاهرة سنة ١٢٧٧ هـ) .
- ٦٤ - ديوان شرق وغرب لعلى محمود طه المهندس (القاهرة سنة ١٩٤٧) .
- ٦٥ - ديوان الشفق الباكي لأحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩٢٧) .
- ٦٦ - ديوان الشوق العائد لعلى محمود طه المهندس (القاهرة سنة ١٩٤٤) .
- ٦٧ - ديوان الشوقيات لأحمد شوقى ج ١ ، ج ٢ ، ج ٣ ، ج ٤ (القاهرة سنة ١٩٤٨ ، ١٩٥٠ ، ١٩٥١) .
- ٦٨ - ديوان الشيخ على أبى النصر (القاهرة ١٣٠٠ هـ) .
- ٦٩ - ديوان صالح جودت (القاهرة سنة ١٩٣٤) .
- ٧٠ - ديوان صالح مجدى (القاهرة سنة ١٣١١ هـ) .
- ٧١ - ديوان عابر سبيل لعباس محمد العقاد (القاهرة سنة ١٩٣٣) .
- ٧٢ - ديوان عائشة التيمورية (القاهرة سنة ١٩٥٢) .
- ٧٣ - ديوان عبد الرحمن شكرى (الإسكندرية سنة ١٩٦٠) .
- ٧٤ - ديوان عبد المطالب لمحمد عبد المطالب (القاهرة بدون تاريخ) .
- ٧٥ - ديوان العقاد لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٢٨) .
- ٧٦ - ديوان عودة الراعى لأحمد زكى أبى شادى (الإسكندرية سنة ١٩٤٢) .
- ٧٧ - ديوان الكاشف لأحمد الكاشف ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩١٣ - ١٩١٤) .
- ٧٨ - ديوان ليالى الملاح التائه (القاهرة سنة ١٩٤٣) .
- ٧٩ - ديوان المازنى لإبراهيم عبد القادر المازنى ط . المجلس الأعلى لرعاية الفنون (القاهرة سنة ١٩٦١) .
- ٨٠ - ديوان مجد الإسلام لأحمد محرم (القاهرة سنة ١٩٦٣) .
- ٨١ - ديوان محرم لأحمد محرم ج ١ (القاهرة سنة ١٩٠٨) ، ج ٢ (دمنهور سنة ١٩٢٠) .

٤٢٧

- ٨٢- ديوان مختارات وحى العام للدكتور أحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩٢٨) .
- ٨٣- ديوان الملاح التائه لعلى محمود طه المهندس ط ٤ (القاهرة سنة ١٩٤٣) .
- ٨٤- ديوان ناجى ط . وزارة الثقافة (القاهرة سنة ١٩٦١) .
- ٨٥- ديوان نسيم لأحمد نسيم القاهرة سنة ١٣٢٦ هـ) .
- ٨٦- ديوان هدية الكروان لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٣٣) .
- ٨٧- ديوان هكدا أغنى لمحمود حسن إسماعيل (القاهرة سنة ١٩٣٨) .
- ٨٨- ديوان وحى الأربعين لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٣٣) .
- ٨٩- ديوان وطنيتى لعلى الغاياتى ط ٣ (القاهرة سنة ١٩٤٧) .
- ٩٠- ديوان الينبوع للدكتور أحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩٣٤) .

(ر)

- ٩١- رائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعم خفاجى ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٥٥ - ١٩٥٦) .
- ٩٢- رفاة الطهطاوى للدكتور أحمد بدوى (القاهرة سنة ١٩٥٠) .
- ٩٣- الرمزية والأدب العربى الحديث لأنطون كرم غطاس (بيروت سنة ١٩٤٩) .
- ٩٤- الروائع لشعراء الجليل جمع محمد فهمى (القاهرة سنة ١٩٤٥) .
- ٩٥- الرومانتيكية للدكتور محمد غنيمى هلال (القاهرة سنة ١٩٥٦) .
- ٩٦- الرومانتيكية ومعالمها فى الشعر العربى الحديث لعيسى بلاطة (بيروت سنة ١٩٦٠) .

(ز)

- ٩٧- زعماء الإصلاح لأحمد أمين (القاهرة سنة ١٩٤٨) .
- ٩٨- زينب للدكتور محمد حسين هيكى ط الشركة العربية (القاهرة سنة ١٩٥٨) .

(س)

- ٩٩ — ساعات بين الكتب لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٢٩) .
١٠٠ — سعد زغول — سيرة وتحيية لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٣٦) .

(ش)

- ١٠١ — شرح ديوان الحماسة للمرزوقي (القاهرة سنة ١٩٥١) .
١٠٢ — شعراء الرابطة العلمية لنادرة السراج (القاهرة سنة ١٩٥٧) .
١٠٣ — الشعر العربي في المهجر لمحمد عبد الغنى حسن (القاهرة سنة ١٩٥٥) .
١٠٤ — شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٣٧) .

- ١٠٥ — الشعر المصري بعد شوقي للدكتور محمد مندور الحلقات ١ ، ٢ ، ٣ (القاهرة سنة ١٩٥٥ ، ١٩٥٧ ، ١٩٥٨) .

- ١٠٦ — شعراء الوطنية لعبد الرحمن الراجعي (القاهرة سنة ١٩٥٤) .

(ص)

- ١٠٧ — الصحافة والأدب في مصر للدكتور عبد اللطيف حمزة (القاهرة سنة ١٩٥٥) .

- ١٠٨ — صهاريج اللؤلؤ لمحمد توفيق البكرى (الطبعة الثانية بدون تاريخ) .

(ع)

- ١٠٩ — عبده بك لأحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩٢٧) .
١١٠ — العبرات لمصطفى لطفى المنفلوطى (القاهرة سنة ١٩٣٥) .
١١١ — عبرات الشرق على الزعيم سعد ، جمع البحيرى (القاهرة سنة ١٩٢٧) .
١١٢ — عجائب الآثار لعبد الرحمن الجبرتى (القاهرة سنة ١٣٢٢ هـ) .
١١٣ — عصر إسماعيل لعبد الرحمن الراجعي (القاهرة سنة ١٩٣٢) .
١١٤ — العقاد — دراسة وتحيية (القاهرة سنة ١٩٦٢) .
١١٥ — علم الدين لعلى مبارك ج ١ ، ج ٢ ، ج ٣ (القاهرة سنة ١٨٨٣) .

١١٦ - على محمود طه للسيد تقي الدين السيد (القاهرة من مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون) . .

(غ)

١١٧ - الغربال لميخائيل نعيمة (القاهرة سنة ١٩٢٣) .

(ف)

١١٨ - فجر القصة ليحيى حتى (القاهرة - المكتبة الثقافية رقم ٦) .

١١٩ - فن الخطابة للدكتور أحمد الحوفي ط ٣ (القاهرة سنة ١٩٦٣) .

١٢٠ - الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث للدكتور محمود شوكت (القاهرة سنة ١٩٦٣) .

١٢١ - فى الأدب الحديث لعمر الدسوقي ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٦١) .

١٢٢ - فى الأدب المصرى المعاصر للدكتور عبد القادر القط (القاهرة سنة ١٩٥٥) .

١٢٣ - فى الأدب والنقد للدكتور محمد مندور (القاهرة سنة ١٩٤٩) ؛

١٢٤ - فى أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعى ج ١ ، ج ٢ ، ج ٣ ، (القاهرة سنة ١٩٤٧ - ١٩٥١)

١٢٥ - فى أوقات الفراغ للدكتور محمد حسين هيكل (القاهرة سنة ١٩٤٨) .

١٢٦ - فى الثقافة المصرية لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس (القاهرة سنة ١٩٥٥) .

١٢٧ - فى منزل الوحي للدكتور محمد حسين هيكل (القاهرة سنة ١٩٣٦) .

(ق)

١٢٨ - قبض الريح لإبراهيم عبد القادر المازنى (القاهرة سنة ١٩٤٨) .

١٢٩ - القصة فى الأدب العربى الحديث للدكتور يوسف نجم (القاهرة سنة ١٩٥٢) .

٤٣٠

١٣٠ - القصة القصيرة في مصر لعباس خضر (القاهرة سنة ١٩٦٦) .

(م)

١٣١ - ما تراه العيون لمحمد تيمور - ط . وزارة الثقافة (القاهرة سنة ١٩٦٤) .

١٣٢ - محاضرات عن إبراهيم المازني للدكتور محمد مندور (القاهرة سنة ١٩٥٤) .

١٣٣ - محمد عبده للدكتور عثمان أمين (القاهرة سنة ١٩٤٤) .

١٣٤ - المدخل في النقد الأدبي للدكتور محمد غنيمي هلال (القاهرة سنة ١٩٥٨) .

١٣٥ - محمد عبد المعطى الهمشري لصالح جودت (من مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون) .

١٣٦ - مذكرات عرابي لأحمد عرابي (القاهرة - الهلال سنة ١٩٥٣) .

١٣٧ - مذكراتي في نصف قرن لأحمد شفيق (القاهرة سنة ١٩٣٦) .

١٣٨ - المرشد الأمين في تعليم البنات والبنين لرفاعة الطهطاوى (القاهرة سنة ١٢٩٢ هـ) .

١٣٩ - المسرحية لعمر الدسوقي (القاهرة سنة ١٩٥٦) .

١٤٠ - المسرحية للدكتور يوسف نجم (بيروت سنة ١٩٥٦) .

١٤١ - المسرحية في شعر شوقي للدكتور محمود شوكت (القاهرة ١٩٤٧) .

١٤٢ - المسرح النثرى للدكتور محمد مندور - الحلقة الأولى (القاهرة من مطبوعات معهد الدراسات العربية) .

١٤٣ - مسرحيات شوقي للدكتور محمد مندور (القاهرة سنة ١٩٥٥) .

١٤٤ - مصر والسودان في أوائل عهد الاحتلال البريطاني لعبد الرحمن الراجحي (القاهرة سنة ١٩٤٢) .

٤٣١

- ١٤٥ - مصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعي (القاهرة سنة ١٩٥٠) .
- ١٤٦ - مطالعات في الكتب والحياة لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٢٤) .
- ١٤٧ - مع العقاد للدكتور شوقي ضيف (القاهرة سنة ١٩٦٤) .
- ١٤٨ - المنفلوطي - حياته وأدبه لمحمد أبي الأنوار (رسالة ماجستير مكتوبة على الآلة الكاتبة بمكتبة كلية دار العلوم) .
- ١٤٩ - مناهج الأبواب المصرية لرفاعة الطهطاوي (القاهرة سنة ١٢٨٦ هـ) .
- ١٥٠ - من حديث الشعر والنثر للدكتور طه حسين (القاهرة سنة ١٩٣٦) .
- ١٥١ - مواقع الأفلاك في وقائع تلياك لرفاعة الطهطاوي (بيروت سنة ١٨٨٥) .
- ١٥٢ - موسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس (القاهرة سنة ١٩٤٩) .
- ١٥٣ - الميثاق الوطني للرئيس جمال عبد الناصر (القاهرة سنة ١٩٦٢) .

(ن)

- ١٥٤ - نشأة النثر الحديث لعمر الدسوقي ج ١ (القاهرة سنة ١٩٦١) .
- ١٥٥ - نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر لعز الدين الأمين (القاهرة سنة ١٩٦٢) .
- ١٥٦ - النثر العربي المعاصر في مائة عام لأنور الجندى (القاهرة سنة ١٩٦١) .
- ١٥٧ - النظرات ط ١٦ (القاهرة سنة ١٩٥٧) .

(و)

- ١٥٨ - وطنية شوقي للدكتور أحمد الحوفي (القاهرة سنة ١٩٥٥) .
- ١٥٩ - وميض الروح لمحمد تيمور (القاهرة سنة ١٩٢٢) .

الدوريات :

- ١ — صحيفة الأخبار سنة ١٩٦٧ .
- ٢ — مجلة الأدب سنة ١٩٦٣ .
- ٣ — مجلة أدبي سنة ١٩٣٦ .
- ٤ — مجلة البعثة الكويتية ١٩٥٤ .
- ٥ — مجلة أبولو سنة ١٩٣٢ ، ١٩٣٣ ، ١٩٣٤ .
- ٦ — صحيفة البلاغ الأسبوعية سنة ١٩٢٦ .
- ٧ — صحيفة الجريدة سنة ١٩٠٧ .
- ٨ — صحيفة الجهاد سنة ١٩٣٤ .
- ٩ — صحيفة الدستور سنة ١٩٠٧ ، ١٩٠٨ .
- ١٠ — مجلة الرسالة ١٩٣٥ ، ١٩٤٦ ، ١٩٦٥ .
- ١١ — صحيفة السياسة الأسبوعية ١٩٢٦ ، ١٩٢٩ ، ١٩٣٢ .
- ١٢ — صحيفة عكاظ سنة ١٩١٣ ، ١٩١٤ .
- ١٣ — مجلة العصور سنة ١٩٢٨ ، ١٩٢٩ ، ١٩٣٠ .
- ١٤ — مضابط مجلس النواب من سنة ١٩٢٤ — ١٩٣٩ .
- ١٥ — مجلة المنار سنة ١٩٢٥ ، ١٩٢٦ ، ١٩٢٧ .
- ١٦ — مجلة الهلال سنة ١٩٢٦ ، ١٩٣٢ ، ١٩٦٦ .

ثانياً - المراجع الأجنبية

1. Ahmed Shawki, Prince de Poètes. A. El-Gomayel (Le Caire 1949).
2. Allenby in Egypt : Viscount Wavell. (London 1943).
3. An Introduction to the English novel : A. Kettle (London 1953).
4. A Premier of Literary Criticism: G.E. Hollingworth (Univ. Tulorial Press 1948).
5. Aspects of the Novel : E.M. Forster (London 1947).
6. The Cambridge History of English Literature (Vol. 12).
7. The Encyclopaedia Britannica (Vol. 20).
8. Hafiz and Shawqui : A.J. Arberry : J.R.A.S. (January 1937 Part 1).
9. Lectures on English Poets : William Hazlitt (London 1951).
10. Modern Egypt : The Earl of Cromer. Vol. 2. (London 1908).
11. The Name and Nature of Poetry : A.E. Housman (Univ. Press, Cambridge, 1945).
12. The Poetic Image : C. Day Lewys (London 1947).
13. Poetry and Contemplation : G.R. Hamilton.
14. Poetry Direct and Ablique : E.M.W. Tillyard.
15. Point of View : T.S. Eliot (London, 5 imp.)
16. Reading the Short Story: H. Shaw and D. Bement. (New York 1941).
17. The Rise of the novel : I. Watt (California 1957).
18. Romanticism : Lascelles Abercrombie (London 1927).
19. Short Story Writing : S.A. Moseley (London 1948).
20. The Situation in Egypt : The Earl of Cromer (London 1908).
21. The Structure of the Novel : E. Muir (London 1954).
22. Studies on the Civilization of Islam : A.R. Gibb (London 1962).
23. Style : Walter Raleigh (London 1962).
24. What is Classic : T.S. Eliot (1944).

١٩٩٤ / ٩٠٥١	رقم الإيداع
ISBN 977-02-1240-6	الترقيم الدولي

٣ / ٩٤ / ٤٥
طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.١٠)

